



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



F29363





STORIA CRITICA

DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

T o m o IX



N A P O L I

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

PN 1720

N 3

19-10

~~Temistocle~~
Stacke

Ardito spira

Chi può senza rossore

Rammentar come visse allor che muore

Metastasio nel Temistocle.

(3)

STORIA CRITICA DE' TEATRI

T O M O IX

L I B R O IX

Continuazione de' Teatri Oltramontani
del XVIII secolo

C A P O I

Teatro Alemanno.

LA turgidezza, i frizzi e le metafore stravaganti di *Lohenstein*, non meno che le bassezze di *Cristiano Weisse*, andavano sin dal principio del secolo XVIII cadendo nel meritato disprezzo. La giustezza e la verità de' pensieri, e la correzione dell' espressioni già campeggiava nelle opere di *Wolf*, di *Cannitz*, di *Breitinger*, *Neukirck*, *Haller*, *Hagedorn*, *Mosheim*, *Bodmer*,
a 2 Got-

Gottsched. Il solo teatro trovavasi tuttavia sino alla fine del 1730 in preda all' *Arlecchino*, a Giovanni Salciccia, ai *Gran Drammi politici ed eroici*. Ed a chi debbonsi i primi tentativi per la riforma del teatro alemanno? Una donna, un'attrice, la famosa *Neuber* ebbe il coraggio di pensarvi e d'intraprenderne l' esecuzione, coll' animare *Gottsched*, e con lavorarvi ella stessa inoltrandosi nell' ardua impresa, ad onta delle persecuzioni, e scorrendo per la Sassonia, e facendo la guerra al mal gusto. *Kock* abile attore ne secondò coraggiosamente gli sforzi traducendo alcuni componimenti francesi.

L' entusiasmo della *Neuber* passò al nominato professore di Lipsia *Gottsched* pieno della lettura de' drammi francesi, e persuaso della giustezza de' loro principii. Tradusse dal francese, compose, e fe da altri comporre diversi drammi comici da sostituirsi alle antiche buffonerie, i quali dalla compagnia della *Neuber* si rappresentarono in Lipsia ed in Brunswick. A nor-
ma

ma' ancora del *Catone* di *Adisson* compose il suo *Catone moribondo*. Zclante osservatore delle regole ne formò una tragedia regolare; freddo, depressso, e poco nobile verseggiatore la vestì umilmente. I di lui colleghi produssero *Dario*, *Benisa*, il *Bello-Spirito*, l' *Ippocondrico*, ed altre tragedie e commedie modellate freddamente alla francese. *Gottsched* unì a' suoi tutti questi componimenti, e gli pubblicò in sei volumi. Mad. *Gottsched* conferì pure ai di lui disegni col *Pentteo* tragedia, e colle commedie il *Testamento* ed il *Matrimonio disuguale* scritte con purezza, ma pesanti, sprovvvedute di calore, e spesso per la lunghezza nojose.

La nazione posta in movimento applaudì al disegno di una riforma, ma molti ne disapprovavano il mezzo scelto, cioè l' esempio de' Francesi." Il nostro gusto e i nostri costumi (osservavasi nelle *Lettere sulla moderna letteratura* pubblicate dal 1759 sino al 1763.) rassomigliano più agl' Inglesi

a 3 che

che a' Francesi : nelle nostre tragedie amiamo di vedere e pensare più che non si pensa , e non si vede nella timida tragedia francese : il grande , il terribile , il malinconico fanno sopra di noi più impressione del tenero e dell' appassionato , e in generale noi preferiamo le cose difficili e complicate a quelle che si veggono con una occhiata ” . Simili riflessioni contrapposte a quelle de' seguaci di *Gottsched* fecero nascere in Germania due partiti, quello degli scrupolosi osservatori delle regole imitatori di *Corneille* e *Racine* , e quello de' seguaci di *Shakespeare* ed *Otway* anche nelle mostruosità . Applaudiva il pubblico or l'uno or l'altro partito, e la sua approvazione data a due gusti contrarii provava contro ambedue , che l' un cammino e l' altro corso con genio poteva menare al medesimo scopo . Venne poscia chi ne propose un terzo .

: Questa emulazione purgò in gran parte il teatro tedesco delle passate stravaganze . L' Alemagna già conta varii

rii scrittori drammatici degni di lode. Tale è in prima *Giovanni Elia Schlegel* benchè morto nel più bello della carriera. Suoi lavori scenici furono cinque tragedie in versi, *Arminio*, *Didone*, *Canuto re di Danimarca*, le *Troadi* di Seneca, e l'*Elettra* di Euripide, e tre commedie in prosa, il *Trionfo delle Donne sagge*, la *Bellezza mutola*, ed il *Misterioso*. Spiccatamente prime il *Canuto*, benchè dicasi che contenga molte belle scene senza formare una bella tragedia. Tralle commedie si applaude il *Misterioso* per la decenza e per la moralità, benchè vi si desideri la piacevolezza comica. La morte gl'impedì di riuscir quanto poteva. Il re di Danimarca Federigo V. l'aveva tirato ne' suoi dominii, ove *Schlegel* godeva di una commoda fortuna essendo cattedratico a Soroë.

Giovanni Behermann negoziante di Amburgo morto da non molti anni compose due tragedie ben verseggiato il *Timoleone*, e gli *Orazii*, ed in questa imitò *Cornelio*. Esse hanno un

merito competente; ma i critici vi desiderano più calore e sfoggio minore di massime filosofiche.

Cristiano Gellert nato nell'alta Sassonia nel 1713, e morto nel 1769 mostrò buon gusto in più opere, e diede al teatro alcune commedie pregevoli. Spiccano fra esse la *Falsa Divota*, la *Donna ammalata*, il *Biglietto del Lotto*, nelle quali si dipingono al naturale i costumi correnti. Nel *Biglietto del Lotto* è ben colorito il sordido ed avaro Damone, e la vana e invidiosa e ciarliera mad. Orgone. Ma l'azione dovrebbe essere più vivace, il disegno più unito, lo sceneggiamento più connesso, l'entrare e l'uscire de' personaggi più ragionevole, e soprattutto il costume più decente. A questi dì in Italia, in Francia, e nelle Spagne frenierebbe lo spettatore a una scena simile alla terza dell'atto III. *Un piccolo ristoro, madama*, dice Simone a mad. Orgone, e la bacia. *Tristarello*, ella risponde, *chi vi permette questa libertà? Non temete di*
am-

ammalarvi abbracciando una inferma? Ella poi si sente soffocare, respira con difficoltà . . . il seno se le discopre senza accorgersene . . . Simone torna ad abbracciarla dicendo, che seno di alabastro! che vista! Piggior è la seconda scena dell'atto IV. Madama, dice Simone, è gran tempo che io non vi ho abbracciata. Ah mio caro, ella risponde, sento venire alcuno, ho paura che ci osservino; sentite; io men vado fingendo di essere con voi in collera, seguitemi, ma non sì presto, perchè non s'insospettiscano. Se la modestia in questa favola è offesa, l'arte non vi è risparmiata. Lo scioglimento è seguito, si è recuperato il biglietto, se n'è destinato il guadagno, e mentre lo spettatore attende di essere congedato, comparisce nell'ultima scena un nuovo personaggio, un signor Antonio amante di Carolina, e incominciano esami, discussioni, proteste di amore e disinteresse, e tutto così a bell'agio come si farebbe nel bel mezzo della favola.

Gio.

Giovanni Cristiano Krüger nato in Berlino; e morto in Amburgo di anni ventotto nel 1750 costretto dalla povertà entrò nella compagnia comica di *Schonemann*, e lavorò come attore e come poeta. Corse poi per l'Alemagna, e conobbe molti letterati. Tradusse le opere di *Marivaux* e di altri. Le più stimate sue commedie sono: i *Candidati*, il *Duca Michele*, e lo *Sposo cieco* (a). L'abate *Bertòla*, che per altro raccolse varie notizie recenti del teatro tedesco, disse di quest'ultima, che oltre all'essere stata imitata in Francia, passò anche in Napoli, e comparve in un'opera buffa. In ciò s'ingannò di ogni maniera. Egli per l'opera buffa vedutasi sulle scene napoletane ebbe la mira al *Finto cieco* di Pietro Trinchera; ma quest'opera è ben diversa dallo *Sposo cieco* del *Krüger*, perchè il *Finto cieco* napoletano

(a) Vedi il tomo V della *Gazzetta Letteraria dell'Europa*.

letano è un padre trincato che coll'apparente difetto de' suoi occhi dà opportunità alle sue figliuole di scroccare ; là dove il *Krüger* dipinge uno Sposo che si finge cieco per gelosia . Esiste poi in Napoli un'altra opera buffa intitolata lo *Cecato fauzo*, ed è appunto uno sposo che si finge cieco per gelosia, come quello del *Krüger*. Ma il dramma napoletano lo *Cecato fauzo* comparve sulle scene di questa città sin dal 1727 allorchè *Krüger* era bambino . Al contrario dunque di ciò che suppose il *Bertòla*, lo *Sposo cieco* del *Krüger* è copia della riferita opera buffa del 1727 quando il *Krüger* contava anni cinque d'età .

Giovanni Federigo barone di *Croa negh* nato in Anspach poteva forse divenire un tragico eccellente , sì patetico e delicato si dimostra nelle sue tragedie e nelle *Solitudini* ; ovvero un gran comico per la facilità che ebbe nel dipingere i caratteri , e per la grazia che riluce in qualche sua favola ; ma cessò di vivere acerbamente nel

1756 in età di ventisei anni . Egli amava i buoni drammatici della Francia , e dimorando in Venezia acquistò la conoscenza de' nostri grandi poeti . Il suo *Codro* tragedia regolare e ben colorita prometteva in breve un gran tragico . *Olindo e Sofronia* non inferiore rimase non compiuta . Riuscì similmente nel genere comico . Il suo *Diffidente* non iscarseggia nè di verità nè di piacevolezza . Vi si dipinge un sospettoso allevato in campagna , e menato ad un tratto a studiar legge senza l'accompagnamento di altre cognizioni sociali che sogliono ripulire la rozzezza scolaresca , e correggere lo spirito di sottigliezza , e di cautela facile a degenerare in diffidenza . Questa commedia si trova tradotta dall' abate *Arnaud* nel Giornale straniero di Parigi nel mese di aprile 1762 .

Intorno al medesimo tempo fiorì il sig. *Brawe* mostrando i medesimi talenti teatrali , e morì parimente negli anni suoi più verdi . Scrisse varie tragedie regolari, benchè l'espressioni non
sent-

sempre fossero naturali. Il suo *Deista* riscosse grandi applausi nella Germania e ne' paesi esteri.

Tre autori tedeschi si distinsero più nel genere pastorale, *Rost*, *Gessner* e *Gaërtner*. Il primo nato nel 1711 in Lipsia scrisse diverse pastorali in un atto rappresentate per tramezzi nelle tragedie e nelle commedie. Ad onta degli applausi che ne riscosse, non si trovarono abbastanza esatte e decenti. Il delicato *Salomone Gessner* nato a Zurigo nel 1730, e morto prima del 1789, il quale in tante guise ritrasse felicemente la bella e semplice natura, volle pure mettere sulle scene le bellezze pastorali che egli leggiadramente seppe colorire. Degna di molte lodi fu la sua pastorale *Evandro ed Alcimno* tradotta ed imitata in Francia. *Cristoforo Gaërtner* professore di eloquenza nato in *Freiberg* compose parimente una pastorale molto applaudita la *Fedeltà al cimento* (a). Noi ne comen-

(a) Se ne veggia la traduzione inserita nel *tom. 1. del Teatro Tedesco di Huber e Liebault.*

prendiamo la bella scena di Filli e Mirtillo , in cui la ninfa gli propone di amare un' altra ch' ella dipinge assai vezzosa , ed egli risponde naturalmente con quel motto pieno di fuoco replicato a tempo , *ma non è Dori* . Bello è pur l' altro di Dori stessa nella scena decima . Egli dice , *Mirtillo infelice ! chi ti consolerà ?* Io , risponde facendosi vedere la sua Dori .

Cristiano Felice Weiss nato nel 1726 ha mostrato nelle sue poesie di più di un genere or la delicatezza di Guido Reni e dell' Albano , ora il terribile di Michelangelo , or la piacevolezza di *Teniers* . Tali idee ci risvegliano le sue *poesie liriche* , le *Canzoní di un' Amazzone* , e le sue favole tragiche e comiche . Egli vedeva ugualmente gli errori tanto di chi contento della regolarità de' Francesi non sentiva il gelo e la languidezza di una servile imitazione , quanto di chi trasportato dall' entusiasmo di *Shakespear* senza possederne l' ingegno , ne contraffaceva piuttosto le mostruosità che le bellezze ,

il

il patetico , il sublime . Vole dūnque
 tentar di accoppiare al giudizio di *Cornelio* il colorito e la forza dell' Inglese .
 Con questo intento compose più tragedie , tralle quali si distinguono *Edoardo III* , *Riccardo III* , ed *Atreo e Tieste* . Singolarmente la prima si ha meritati gli applausi degli stranieri intelligenti per la saviezza del piano , per la felice distribuzione delle parti , per la graduazione dell' interesse , per la forza del nodo , per lo sviluppamento e per l' elevatezza delle idee , per la verità de' caratteri , per la rapidità dello stile , pel calore del dialogo (a) . Quanta energia non ha la virtù in bocca di Edmond ! Quanta verità non si scorre nel virtuoso carattere di Edoardo depresso dall' autorità materna ! Qual contrasto di doveri , di rimorsi , e di fiacchezza in' Isabella ! Il monologo di lei nella seconda scena dell' atto II ne esprime

(a) V. *il Giornale straniero* al mese di maggio del 1700.

esprime con vivacità il fatale amore per Mortimero che la predomina, e la memoria del re suo sposo che languisce ne' ferri, e del figlio ch'ella tiene lontano dal trono. Ma non piacemi che nell'atto III si ripetano le istanze di Mortimero per la perdita del re e di Edmond e di Lancastro, ed i rimorsi della regina senza grande varietà di concetti. Patetica però è la seconda scena dell'atto IV, in cui Lancastro dipinge ad Edmondo il padre che geme nella prigione. Le agitazioni d'Isabella nella terza scena dell'atto V, poichè l'esecrando delitto è compiuto, sono dipinte con forza. È da osservarsi ancora l'effetto che fa in lei l'immagine del corpo di Edoardo grondante di sangue. Interessa grandemente il di lei dialogo col figlio. Secondo me *Weiss* ha portata in Alemagna la tragedia reale al più alto punto.

Egli tentò parimente la riforma dell'opera comica spogliandola delle buffonerie irragionevoli con alcuni suoi componimenti scritti in prosa frammi-

schia.

schiaia con versi. Nella sua commedia *i Poeti alla moda*, ben disegnata, bene scritta e ben tradotta dal *Riviere* in francese, *Weiss* si prefisse di correggere col ridicolo due partiti egualmente stravaganti. L'Alemagna era divisa in due opposte schiere di verseggiatori. L'una a forza di stentati esametri tedeschi, d'iperboli insane, di pensieri enigmatici, di tenebre e di gonfiezze si lusingava di pareggiar *Milton* e *Klopstock*; l'altra con versi rimati, radendo il suolo con freddi snervati e bassi concetti, pretendeva di avere acquistata la dolcezza, la grazia e la semplicità di *Gesner*. *Weiss* satireggiò i primi dipingendoli nel carattere del sig. *Gergone*, e ritrasse al vivo i secondi in quello del signor *Rimarica*. Il buon tuono, la piacevolezza, il sale comico campeggia nella sua favola.

Conta l' Alemagna tra' suoi tragici
il celebre ministro *Federigo Amadeo*
Klopstock autore del poema la *Messiad*
nato nel 1732 in Quedlinburgo. Egli
compose quattro tragedie : la *Morte di*
Tom. IX *b* *Ada-*

Adamo, il *Salomone*, il *Davide*, la *Battaglia di Arminio*. La prima in tre atti ha una bellezza originale. L'autore filosofo retrocedendo sino a' tempi primitivi ha conseguito di rilevare i sentimenti che doveano occupare il primo uomo nell'imminente termine del suo vivere. E con un fatto sì comune, come è la morte naturale di un uomo decrepito, è giunto a destare quel terrore tragico, che con impotente sforzo cercano di eccitare i moderni scrittori di favole romanzesche ed atroci. Uscì in Magdeburgo nel 1764 il *Salomone* divisa in cinque atti, in cui si rappresentano gli errori ed il pentimento di Salomone. Tra' personaggi s'introducono in essa *Moloch* e *Chamos* falsi numi personificati; ma l'autore se ne giustifica, considerandoli come demonii che prendono forma umana. L'interesse nel *Salomone* scritto in versi alla foggia antica e non rimati, non è sì vivo come quello dell'*Adamo*; perchè, come egli stesso osserva, le bellezze proprie de' caratteri e de' costumi delle na-
zio-

zioni sono meno universali di quelle che si traggono dalla natura umana. Egli non pertanto con tal arte ne prepara gli eventi e ne maneggia le passioni che sa commuovere ancora col *Salomone*. L'arte stessa si scerne nel *Davide* , in cui si legge una robusta descrizione della peste. La *Battaglia di Arminio* scritta parte in prosa e parte in versi per cantarsi contiene la sconfitta di Varo ricevuta da Germani condotti da Arminio.

Ma se *Weiss* e *Klopstock* coltivarono con competente felicità la tragedia grande o reale in Alemagna, si è nella cittadinesca sommamente segnalato *Amodéo Efraim Lessing* imitatore degl'Inglesi nato nel 1730 in *Kamenz*. Le sue favole lugubri a noi note sono: *Minna de Barnhelm*, *Filota*, *Natan*, *Emilia Gallotti*, *Miss Sara Sampson*. Tutti i voti si sono riuniti a tener quest'ultima per la migliore delle sue tragedie urbane, essendo scritta con precisione, discernimento ed intelligenza nel colorire i caratteri e le

b 2

pas-

passioni . Ne recheremo uno squarcio che darà qualche idea del patetico che vi si maneggia e dello stile . *Io cominciava* (dice Sara all' amato suo rapitore Mellefont) *a gustar le dolcezze del riposo , quando tutto ad un tratto mi è sembrato di trovarmi in una ripida balza . Voi mi precedevate ed io vi seguiva con passi timidi ed incerti , e pareva che mi destesse coraggio con qualche sguardo che di tempo in tempo rivolgendovi gittavate sopra di me . Incontimente ascolto una voce che dolcemente mi comanda di arrestarmi . Era la voce di mio padre . . . Misera me ! non posso dimenticarlo ! Ah se la mia rimembranza è a lui così amara e crudele , se anche me egli non può obbliare . . . Ma no ; egli a me più non pensa . . . almeno lo spero . . . lo spero ? ah qual consolazione , qual terribil sollievo per Sara ! Nell' istante ch' io mi volgo verso dove veniva la voce , il piè mi manca , vacillo , son presso a precipitare nel fondo dell' abisso , ma*
mi

mi sento trattenere da uno che pareva che mi rassomigliasse. Io co' più vivi ringraziamenti esprimeva la mia gratitudine, quando egli trattosi dal seno un pugnale che teneva nascosto, alza il braccio e l'immerge nel mio petto, dicendomi, io ti ho salvata per perderti. Questo sogno che adombra la sostanza dell'azione, è un espediente mille volte praticato; non pertanto dispone a quel piacevole dolore che commuove e tocca gli animi sensibili nelle tragedie. Forte, odioso, detestabile è il carattere dell'empia *Marwood*, e rassomiglia a quello di *Milvoud* del *Barnwelt* Inglese; ma perchè lasciarla impunita nel fine? Trovasi in generale ne' drammi lugubri di *Lessing* invenzione, forza, patetico e giudizio ed economia nell'azione; e ne incresce che tutti sieno così lunghi e che si sviluppino sì lentamente. Ciò che dispiace ancora a coloro che amano l'urbanità al pari delle lettere, è che egli non meno del francese *Belloy* attribuisce i più infami tradimenti usciti uni-

camente dal suo capo, alle famiglie più cospicue italiane, come la *Gonzaga*, l'*Appiana*, l'*Orsina*, di che ebbe ragione di riprenderlo anche il sig. Bettinelli. L'abate *Andres* errò nel parlar di *Lessing* in diverse guise. In prima egli non istimò composizione di *Lessing* l'*Emilia Gallotti* che egli non senza ragione disprezza per le bassezze e le assurdità; ma io credo piuttosto all'alemanno Federigo II il grande, il quale diceva che egli avrebbe stimato più questo scrittore, se non avesse composta *Emilia Gallotti*. Di poi egli senza esitare sostiene che *Lessing* *sorpassò tutti i tragici nazionali*. Egli avrebbe dovuto riflettere alla gran distanza che distingue una tragedia reale dalla cittadina maneggiata dal *Lessing*; ed alla malagevolezza di riuscire in un piano vasto che chiami l'attenzione de' popoli interi più che delle famiglie private; ed in fine all'arduità di mostrarsi eloquente in versi e nel genere drammatico senza alterarne la natura. Atenderà dunque il sig. *Andres* che un
 au-

autore di tragedie urbane , ancorchè buone , riesca del pari nella grand' arte de' Sofocli e de' Corneliu , per anteporlo in Alemagna al *Klopstock* ed al *Weiss*.

Lessing compose altresì commedie spiritose e delicate per la dipintura de' costumi . Le più pregiate sono : *lo Spirito-forte* in cinque atti , gli *Ebrei*, il *Tesoro* in un atto solo . Nella prima ha ben colorita la malvagità de' dissoluti ridotta a sistema , vizio di moda degno di essere schernito e corretto . Combatte nella seconda il pregiudizio volgare di supporre incapace di virtù morali chi ha la disgrazia di esser privo del vero lume rivelato , ed all' opposto incapace di vizii chiunque nasce ne' paesi che ne sono rischiarati . Il *Tesoro* più della precedente sembra propria della scena , meno della prima prolissa , ed in generale più comica ed interessante . Si ammira singolarmente in essa il tratto di generosità di Filto che vuol perdere per qualche tempo piuttosto la stima in apparenza che mancare di fedeltà all' amico . L' idea poi del-

la scena di Raps e Anselmo è quasi degna del pennello di *Moliere*.

Giovanni Guglielmo di Gerstenberg nato nel 1737 a Tundern, imitatore della maniera di *Ossian* nelle sue *Poesie di uno Scaldo*, ha dato al teatro tedesco l' *Ugolino* tragedia terribile sul gusto inglese. *Giovanni Brandes* ha prodotta l' *Ottavia* tragicommedia in prosa in cinque atti, e la *Locanda* commedia rattoppata di ritagli della *Scozzese* e del *Beverley*. Due tragedie in prosa sul gusto inglese si coronarono verso il 1780 in Amburgo, cioè i *Gemelli* di *Klinker*, ed il *Giulio* di *Taranto* di *Leusewitz*, nell' ultima delle quali si notano alcune bassezze ed assurdità. Il colonnello *Ayrenhoff* uno de' letterati dell' Austria compose più tragedie e commedie, e tralle prime viene sommamente celebrato dall' abate Bertola la *Cleopatra*, la quale però si pretende che non abbia secondato il disegno dell' autore di produrre una tragedia tedesca da paragonarsi con alcuna di *Racine*, cosa che sembrava
tan-

tanto difficile al *Wieland* autore del Mercurio tedesco . Ma il *Postzug* , cioè il *Tiro a quattro* commedia del medesimo *Ayrenhoff* oltremodo felice nella rappresentazione , in cui si dipingono al naturale i costumi e le ridicolezze della nazione , fe dire al re di Prussia Federigo II che i Tedeschi sono più felici nella commedia che nella tragedia . Egli stesso questo coronato capitano , filosofo e poeta volle calzare una volta il comico borzacchino colla sua *École du monde* commedia scritta in prosa francese in tre atti pubblicata tralle di lui opere postume sotto il nome di m. *Satirico* , e fatta , com' egli disse per recitarsi *incognito* . L'oggetto morale è di mostrare l'importanza dell'educazione della gioventù ; e la satira vi lancia i suoi strali su di coloro che per falsi principii la corrompono . Vi motteggia contro di un falso analista e metafisico che tiene stipendiato un professore che scrive per lui , ed attribuisce gli errori politici dello stato all'ignoranza dell'algebra . Di più vi si di-

si dipinge un di lui figliuolo che dall'università degli studii ha riportato ignoranza, libertinaggio e rozzezza, e che domandato dal padre, *come vanno le monadi?* risponde pieno d'imbarazzo, *esse sono, come sempre furono, molto stimate.* Ma l'azione, benchè condotta con regolarità, manca d'interesse, di vivacità, di forza comica e di delicatezza. Il *barone di Gemmingen* ha composto il *Padre di famiglia Tedesco*, che si trova nella collezione de' drammi tedeschi tradotti in francese fatta dal *Friedel*. L'autore si prefisse la più bella azione che possa onorare un buon padre di famiglia per farlo trionfare utilmente sulla scena; cioè l'obbligare, ad onta della propria nobiltà, il figliuolo a mantener la fede ad una fanciulla di condizione inferiore ch'egli avea renduta feconda. *Giovanni Goethe* nato nel 1749 in Francfort sul Meno, oltre ad alcune favole comiche in prosa sparse di versi per cantarsi, ha composto una tragedia patriottica, che chiamò *spettacolo* intitolata *Göz di Ber-*

Berlichingen, notabile per la lunghezza, equivalendo almeno a quattro tragedie regolari, pel numero degli attori che passano i trenta, e per le assurdità non inferiori a quelle di *Shakespeare*. Non pertanto si accolse in Berlino con trasporto di piacere, e con quegli applausi che nelle società che conservano qualche idea di libertà spirante, tributerà sempre il patriottismo a chi ne fomenta l'amore.

Per ciò che riguarda la musica tedesca, manifesti ne sono i progressi fatti dopo che si sparsero per quelle contrade i capi d'opera della musica italiana. Chi può ignorare la celebrità de' famosi maestri di musica nazionale vocale, il rinomato *Hendel*, il chiaro *Hass* detto il Sassone alunno insigne de' conservatorii di Napoli; il patetico ed armonico *Back*, l'impareggiabile *Gluck* onorato alcuni anni sono di una statua in Parigi (a). Quanto a' poeti
me-

(a) Mi si permetta qui una osservazione.

melodrammatici tedeschi , malgrado dell'esempio del gran poeta Cesareo italiano , essi hanno coltivata l'opera mitologica rifiutata dall'Italia . *Federigo Augusto Werthy* di *Wietemberg* nato nel 1748 ha composte due opere musicali mitologiche , *Orfeo* , e *Deucalione* , *Cristoforo Martano Wieland* nato nel 1733 in *Biberach* , il quale prodotto avea prima la tragedia *Giovanna Grais* , compose la *Rosamunda* , la *Scelta di Ercole* , l' *Aurora* , l' *Alceste* drammi musicali alla francese . *Brandes* ed *Engel* ne scrissero ancora , e l' *Arianna* è un monodramma tedesco in cui lavorarono entrambi sulle

In Italia a qual maestro di musica eccellente si è fatto altrettanto ? Se n'eresse mai alcuna a *Leo* , a *Pergolese* , a *Jommelli* ? I busti di *Sacchini* e di *Piccinni* non si sono esposti che in *Parigi* stesso . Gran forza del genio e del clima italiano ! Le arti fioriscono sotto questo cielo senza premii ed incoraggimenti brillanti, senza le statue di *Parigi* , senza le pensioni di *Pietroburgo* , senza gli onori di *Londra* , senza . . . anzi . . .

le tracce del *Pigmalione*. Monodramma è parimente la *Medea* del *Gotter*. Essi però chiamarono monodrammi tali componimenti scritti in prosa, benchè in essi non sia un solo il personaggio che v' interviene. E piacesse al cielo che fosse questa la sola ragione che sino a questi dì tiene tanto lontani codesti freddi *monodrammisti* dal *Pigmalione* che pretendono imitare privi come sono d'ingegno! Ma l'augusta Marianna *Walburga* di Baviera che era elettrici di Sassonia discordando da' nazionali coltivò il melodramma storico di Zeno e Metastasio, ed ella stessa l'animò colla musica; valendosi anche dell'idioma italiano più del tedesco pieghevole alla melodia tanto nella *Talestri* opera eroica, quanto nel *Trionfo della fedeltà* pastorale.

Può anche contarsi per certo pregio dell'Alemagna l'aver contribuito al risorgimento dell'arte pantomimica con intere favole. *Hilverding* nativo di Vienna pose in iscena varii balli di azioni compiute, ed ebbe in ciò un abile seguace.

guace nell'italiano Angiolini.

Un paese sì vasto popolato e diviso in varii potentati, e dedito nel secolo XVIII a coltivar con tanto ardore la poesia teatrale, dee fuor di dubbio aver teatri materiali per numero, e per magnificenza convenienti al lustro di ciascuna città di primo ordine. Sappiamo che tutti sono costruiti alla foggia moderna a più ordini di palchetti, e con platea di forma per lo più ovale. Il teatro della corte di Vienna che sin dal secolo XVII fu addetto all'opera italiana, dal 1752 cominciò ad ammettere anche la commedia francese. È un edificio nobile e capace per le decorazioni, e per gli balli. Il ridotto del giuoco fatto nel recinto di tale edificio comunica col teatro. Le rappresentazioni tedesche si eseguono in Vienna in un teatro diverso, ed anche più grande di quello della corte.

I teatri dell'opera e della commedia nazionale di Praga superano in grandezza quelli di Vienna, e tutti poi ce-

dono al teatro di Dresda . Meritano di
 mentovarsi anco i teatri di Monaco e
 di Amburgo . La sala ossia il teatro
 dell' opera di Berlino si costruì sotto il
 gran Federico II , e si reputa il più
 bello di tutto il settentrione , ed è il
 solo che può gareggiare in qualche mo-
 do con quelli di Torino e di Napoli .
 Il re quasi appena ascenso al trono tra
 i travagli e le spese della guerra volle
 dedicare questo monumento al gusto
 della musica e delle arti , e vi chiamò
 con molta spesa gli attori musici dal-
 l' Italia , e la compagnia de' balli da
 Parigi . La prima opera che vi si rap-
 presentò nel 1 di dicembre del 1742,
 fu *Cleopatra* colla musica di *Graun* .
 Una delle opere assai applaudite in
 Berlino fu l' *Ifigenia* di cui fa menzio-
 ne l' Algarotti . In Potsdam eravi un
 altro teatro , in cui Federico ascoltava
 l' opera buffa italiana .

C A P O II

*Teatro Olandese : Danese :
Svedese : Polacco .*

Benchè gli Olandesi nelle antichissime loro *Assemblee di verseggiatori* anche estemporanei , tra' quali vuolsi che siesi distinto nel secolo **XVII** il poeta *Poot* , recitarono ancora favole sceniche ; nondimeno lenti colà saranno sempre i progressi di un' arte che non si pregia , e che da buoni talenti si sdegna di coltivare . Dopo del loro *Vondel* , e del *Van-del-Does* appena si lodano tralle migliori favole del paese due tragedie di *Rotgans* , ed un' altra della signora *Van-Winter* nata *Van-Merken* autrice (che viveva ancora verso il 1789) del bene applaudito poema in sedici canti intitolato il *Germanico* .

Tardi , ma più felicemente la Danimarca cominciò a coltivar la drammatica per le cure del re Federigo V be-

ac-

nemérito della letteratura e del teatro. Egli non solo invitò ne' suoi domini *Schlegel* e *Klopstock*, ed altri chiari letterati, ma fondò un' accademia per fomentar la poesia scenica tedesca, facendovi esaminare i drammi presentati, e coronando i buoni approvati. Il teatro di Copenaghen, finchè sussistette tale accademia, parve degno della pubblica considerazione. Si segnalò a' nostri di tra' Danesi il *barone Holberg* con varie commedie che non mancano di merito. *Giovanni Ewald* morto verso il 1780 compose la *Morte di Balder*, ed altre favole che gli fecero onore fra suoi. Dee però singolarmente pregiarsi la Danimarca della signora *Passow* nata in Copenaghen, e morta nel 1757. Era ella stata celebre attrice del teatro nazionale, e poi nel 1753 divenne moglie di un tenente del re che nel 1731 era stato capitano della compagnia dell' Indie. Oltre della traduzione da lei fatta del *Filosofo Inglese* e del *Don Quixote*, e di varie sue poesie, ella scrisse pel teatro in

Tom. IX c più

più di un genere . I *Difetti dell' amore* pastorale in versi di un atto riscosse applausi da' suoi e dagli stranieri per il piano ben condotto e ben colorito (a) . Il suo *Amor non previsto o Cupido filosofo* altra favola in versi , ed in un atto , fu parimente favorevolmente ricevuta dal pubblico . La *Marianna* , ovvero la *Scelta libera* in prosa in cinque atti si rappresentò dopo la di lei morte con particolari encomii . Questa ingegnosa poetessa , che possiam chiamare l' Isabella Andreini de' Danesi , contribuì anche all' intrapresa , e all' esecuzione della prima opera musicale danese rappresentata a spese di alcuni particolari nel 1757 in Copenaghen colla mira di dimostrare che la lingua patria ben si adatta alla musica . La Svezia incoraggita da' proprii sovrani si è con più ardore nell' inoltrarsi il secolo XVIII dedicata alla poesia

sce-

(a) Vedi il *Giornale straniero* dell' ab. Arnaud del 1761.

scenica , e circa il 1780 ha innalzato in Stokolm un teatro non inferiore agli altri d' Alemagna . La regina Cristina si valse della penna del *Messenio* per far comporre favole in idioma svedese tragiche e comiche da rappresentarsi da cavalieri e dame di corte . Questi primi tentativi vennero in qualche modo superati da *Olao Dahlin* nato nel 1708 , che alcune ne scrisse meno imperfette . La nazione allora gli diede il nome di *padre della poesia svedese* per la tragedia di *Brunhilde* soggetto ricavato dall' antica storia del settentrione (a) . Il defunto re Gustavo per animar la nazione congedò la compagnia francese , e compose egli stesso la *Generosità di Gustavo Adolfo* recitata da cavalieri e dame di corte sul teatro di Utrichsdahal (b) . *Adlerbeth*

c. 2.

suo

(a) Se ne vegg. la *Gazzetta Letteraria dell' Europa* nell' aprile del 1784.

(b) *Giornale Enciclopedico* nel luglio del 1783.

suo segretario secondò con buon successo le reali vedute con *Ifigenia in Aulide* tragedia con cori ricavata dagli antichi, e con *Cora ed Alonso* componimento posto in musica dal *Nannan*, e con altre favole musicali imitate dalle francesi, cioè *Procri e Cefalo*, *Anfione*, *Nettuno ed Anfitrite*. Il conte *Gillemborg* compose il *Pettimetre* commedia, *Birger Jarl* dramma eroico, e *Sune Jarl* tragedia. Alcune traduzioni di opere musicali francesi ed italiane composero *Lalin*, *Rotmar*, *Wellander*. *Flinberg*, autore di un componimento intitolato il *Sole risplende per tutto*, tradusse l' *Orfano della China* del *Voltaire*; *Manderstroom*, oltre ad un' opera francese intitolata *Silvia*, trasportò in isvedese l' *Ifigenia* del *Racine*, e i *Due Avari* del *Falbaire*; *Ristel* la *Merope* del *Voltaire*; *Folberg* la *Zaira*; *Murberg* l' *Atalia*; e finalmente la poetessa *Holmstedt* il *Mercante di Smirne*; e la sig. *Malmstedt* il *Lucilio* del *Mar-montel*, e *Zemira e Azor*.

In Polonia oltre alle rappresentazioni musicali italiane eroiche e buffe, si è da taluni incominciato a migliorare il dramma nazionale. Nel *Giornale Enciclopedico* di Buglione si è recato un estratto dell' *Avaro magnifico* commedia di un magnate, lodandosene la verità de' caratteri, e il dialogo e lo stile. La *Sposa per vanità nel bisogno*, ed il *Giovane castigato* sono due commedie polacche lodate ne' giornali. In Varsovia il principe *Martino Ludomirski* fondò un conservatorio per stabilirvi una scuola di attori polacchi.

C A P O III

Spettacoli scenici della Russia.

IL vasto Imperio Russo che comprende un paese disteso da occidente in oriente quasi per 2000 leghe, e ed intorno a 700 da mezzodì a settentrione, che giugne da levante per diversi punti alle frontiere della China, e alla Gran Tartaria, e confina da ponente colla Svezia, col Baltico, e colla Polonia, da settentrione col Mar Glaciale, e dal mezzogiorno s'innoltra verso il Mar Nero minacciando l'Ottomano: quest'Impero quasi sino al terminar del XVII secolo non molto differiva pe' costumi selvaggi da' Samojedi, Morduati e Siberiani che ad esso appartengono. Ignoti quasi interamente al resto dell'Europa i Moscoviti privi di libertà, immersi in una profonda ignoranza sostenuta da un'antica legge che proibiva ad ognuno l'uscir dal proprio pae-

paese sotto pena di morte senza la permissione del patriarca, non aveano idea se non di quello che era sotto i loro occhi, e ignoravano tutte le arti, a riserva di quelle che la sola natura ed il bisogno suggerisce.

In tale stato potevano essi conoscere altri spettacoli scenici, che quelle prime rozze, ed informi rappresentazioni chiamate sàcre, nelle quali si accoppiavano sconciamente la farsa, e la religione? In effetto altre non ebbero sino al XVIII secolo, e si rappresentavano ne' monisteri in occasione di qualche festa, concorrendovi tal volta il sovrano con i grandi della corte. Pietro il grande che dal suo famoso viaggio tornò ne' suoi vasti dominii, come dicesi che Osiri entrasse nell' Indie, accompagnato da tutto il corteggio delle muse, chiamar si può il vero fondatore e legislatore della nazione Russa, avendo cambiata la stessa natura de' suoi stàti ed i costumi di que' popoli, ed introdotto fra loro lo spirito d' industria ed arti e scienze e

collegii ed accademie e librerie e stamperie . Benchè però egli amasse la poesia e la musica, limitaronsi i suoi piaceri ai balli in maschera e ad altre feste che diede alla nazione .

Gli spettacoli teatrali non cominciarono a desiderarsi e a comparire in Pietroburgo se non sotto il regno dell'imperatrice Anna , essendovisi allora chiamata la prima compagnia comica italiana ed un' opera musicale buffa .

Nel seguente regno di Elisabetta s' introdusse nella corte una compagnia francese ed un' opera musicale seria italiana . I Russi , ad esempio dell' Alemagna , cominciarono a far contribuire al proprio diletto le nazioni più ingegnose , l' Italiana e la francese, le quali da gran tempo si disputano la preferenza nell' arte di piacere . L' opera buffa e la seria italiana e la commedia francese si rappresentavano alternativamente in tre giorni della settimana .

Dee sotto la medesima sovrana fissarsi ancora il vero nascimento del teatro nazionale . Lasciando le incondite
fa-

favole di *Trediakouski* e le deboli di *Lomonosov*, possiamo considerare *Samarocow* di una famiglia distinta come il primo tragico della Moscovia. Egli compose dieci o dodici tragedie tratte dalle storie nazionali recitate in Pietroburgo ed in Mosca con molto applauso. I compatriotti n' esaltano la regolarità e la versificazione. *Levesque* ne commenda l' eleganza, ma aggiunge che volendo esser savio come *Racine*, rimase freddo assai più e privo di attività e di moto. Altri nazionali sul di lui esempio hanno parimente contribuito a fornire di tragedie russe le native contrade. L' ufficiale militare *Macikow* pubblicò la tragedia del *Falso Demetrio*.

Intorno a questo tempo venne la moda di tradursi le migliori commedie francesi, danesi e tedesche; ma la nazione non approva se non che tre o quattro commedie originali scritte in quel genere di comico grossolano che si avvicina alla farsa.

Nel regno di Caterina II la nazione
pre-

prese volo più elevato. Le arti, le scienze, un commercio fiorente, una forza marittima, una superiorità d'armi sul possessore di Costantinopoli, la Crimea aggiunta alle Russie, *Oczakow* ricupero, un codice degno della miglior filosofia, rendono il regno di Caterina II e la Russia oggetto di ammirazione all'Europa. Per gli spettacoli scenici continuano a fiorire ed a rappresentarsi con magnificenza. La *Czarina* ha fatto di più, ha somministrati tutti i commodi opportuni a varii attori nazionali per viaggiare in Francia e in Inghilterra ad oggetto di perfezionarsi nell'arte di rappresentare. A me però non sembra questa la via reale a conseguir l'intento. Bello è vedere ciò che fanno nelle colte nazioni gli attori distinti; ma una scrupolosa imitazione osta al disviluppo del genio e ne deprime le forze. Incoraggiar bisogna innanzi altro i poeti che sono l'anima degli spettacoli teatrali; cercare ogni via, perchè si sollevino dalla turba de' versificatori; instruirli della ragion poetica stella polare

re delle rappresentazioni; essi così formati sapranno l'arte di dipingere i caratteri e le passioni, e guidati da un proprio discernimento ispireranno il proprio entusiasmo agli attori, i quali pieni di questo spirito rappresenteranno con l'energia, naturalezza e sensibilità quanto la natura umana loro presenta; là dove copiando unicamente gli attori stranieri confonderanno gli eccessi e le bellezze per mancanza di vero lume e rappresenteranno sempre con istento e durezza. *Baron, Le Couvreur* non comparvero in Francia prima che vi risplendesse *Racine e Moliere*. Non pertanto gli attori nazionali delle Borse si sentono che abbiano migliorato di molto dopo l'incoraggiamento sovrano instituito nel 1741. quando nelle Russie cominciò l'opera italiana, vi si annunziò un'orchestra magnifica, vi cantavano le più rinomate cantatrici, vi chiamarono le più celebri maestri di musica dell'Italia e specialmente di Napoli. Il governo durante il primo

no maestro e direttore dello spettacolo musicale . Gli succedette il nostro celebre Tommaso Traetta . Entrambi ne ritrassero 3500 rubli di paga . Andovvi in seguito il nostro Giovanni Paisiello di Taranto cui si segnarono 4000 rubli di soldo . Lo seguì il napoletano Cimarosa che vi fu applaudito ugualmente .

I cori dell' opera di Pietroburgo sono composti di venti persone in circa che per lo più vengono dall' *Ukraina*, o Picciola Russia, dove si studia molto la musica vocale . Le opere serie si rappresentano in quella corte imperiale circa venti volte l' anno, ma se ne compone una sola in ogni anno, cambiandovisi soltanto dieci o dodici volte i balli . Nell' opera-comica francese che pure vi si rappresenta, bisogna mutar spesso il componimento perchè si soffra . L' abate Cottellini toscano fornì alcun melodramma al teatro Russo, e vi fu applaudita la sua *Antigona* . I balli sono magnifici . Il tedesco *Hilverding* vi dimorò sette anni con 3000 rubli

bi di paga . Gli succedette l'Angiolini che n' ebbe 4000 . Negli ultimi anni del passato secolo il primo ballerino *Publicow* molto applaudito era nazionale .

Quanto al teatro materiale del real palagio di Pietroburgo si costruì sotto l'imperatrice Elisabetta col disegno e colla direzione del conte Rastrelli veneziano . Ne trascrivo la descrizione dal trattato *del Teatro* . Il palco scenario è lungo circa 72 piedi parigini ; il resto del teatro che è una specie di ellissi , ha la lunghezza di 103 piedi . Havvi cinque ordini di logge ciascuno diviso in diciotto palchetti . Il primo ordine è una balaustrata ; il secondo ha i palchetti con bocche centrali ; il terzo a specchio di tavoletta ; il quarto in piatta banda ; il quinto è tutto aperto senza veruna separazione . La loggia imperiale che è nella fronte , fu dal francese *La Motte* ornata di quattro colonne che la sostengono e di un baldachhino che si eleva per tutto il terzo ordine . La corte gode da questa loggia

gia i balli, ed ascolta l'opera in un palco accanto all'orchestra. La scena comunica colla platea per due scalinate laterali che partono dal proscenio,

C A P O IV

Letteratura e Commedia Turca.

DEclinando dal settentrione e dando uno sguardo a Costantinopoli (ad oggetto di lasciar le ultime pennellate di questa istoria al teatro Italiano.) termineremo questo libro IX, dopo un breve saggio sul grado di coltura della Turchia Europea e della commedia che vi si rappresenta, con descrivere il teatro Spagnuolo degli ultimi tempi.

Un pregiudizio volgare va impiccio-
lendo in noi l'idea della coltura delle
nazioni a proporzione della loro lonta-
nanza. Ciò che non ci rassomiglia, sem-
braci indegno della nostra stima e in-
capace di buon senso e di gusto. Que-
sto pregiudizio rinfacciato da Saint-
Evre-

Luremond e dal presidente di *Mon-squieu* alla nazione francese, trovasi barbaricato presso tutte le altre ancora senza eccettuarne la Greca e la Romana; e soltanto alcuni pochi osservatori, a forza di riflettere e di comparare, ne vanno esenti.

Generalmente i Turchi, malgrado della loro comunicazione con varie corti Europee, che potrebbero darne più giuste idee, si reputano barbari e rozzi totalmente. La storia ci dimostra non esser sì grande la loro rozzezza e barbarie. Questa nazione guerriera che la più di 340 anni occupa il trono imperiale di Costantino, ebbe molti principi illustri ed abili in pace ed in guerra. Orcano stabilì varii collegii per istruzione e comodo della gioventù. Amurat I creò e disciplinò la temutailizia de' Giannizzeri. Amurat II si segnalò come guerriero e come monarca contro de' Greci e degli Ungheri: concluse una tregua col re di Polonia ch'egli osservò, e che i Cristiani violarono d'onta de' giuramenti. Ebbe anche il
CUO-

cuore sì nobile e superiore al trono, che l'abdicò in favore del figliuolo, nè ripigliò lo scettro se non per assicurarglielo colla disfatta che diede a Ladislao in Bulgaria, e per rinunziarlo la seconda volta. Il di lui figliuolo Maometto II sempre dipinto con nerissimi colori mostrò senza dubbio molta moderazione in permettere che il padre ripigliasse l'impero, e dee contarsi tra' grandi conquistatori e tra' principi magnanîmi e prudenti. Egli possedeva varie lingue, amava le arti e la musica, e coltivava l'astronomia. Compiacevasi della pittura, e Gentile Belino pittore veneziano per alcun tempo dimorò nella sua corte, e se ne tornò carico di doni (a). Soprattutto si diletta della storia, e singolarmente di quella di Augusto e degli altri Cesari e di Alessandro e di Costantino e di Teodosio, i quali aveano regnato ne' paesi a lui sog-

(a) Vedi m. Guillet *Histoire de Mahomet II* che però non cita altri che Giorgio Vasari.

soggetti, e ne fece fare le traduzioni in lingua turca (a). All' amore della storia debbesi la beneficenza usata da questo principe con uno storico italiano. Giammaria Angiolello vicentino compose in lingua italiana e turca la storia delle di lui gesta, gliela dedicò, e ne fu largamente remunerato. Dopo di lui altri principi Ottomani si segnalavano in guerra senza trascurar le arti di pace. Selim I formidabile a' nemici coltivava in pace felicemente la poesia turchesca. Solimano di lui figliuolo ancor poderoso e gran conquistatore e legislatore si formò sulla storia che studiava, e soprattutto su i *Comentarii* di Cesare che fe tradurre in lingua turca. La milizia musulmana nel secolo XVI era la più disciplinata di tutta l' Europa. Non si va così in alto senza cognizioni e coltura. È un errore volgar-

Tom. IX d re

(a) Vedi Paolo Giovio in *elog. virorum bellica virtute illustrium*, ed il *Dizionario* di Bayle art. *Mahomet*.

re che i Turchi abborriscono di ogni maniera le lettere e le scienze . Essi studiano l'arabo idioma ed il latino . Quei che attendono alle cose della religione e alla giurisprudenza , studiano i comentì dell' *Alcorano* , i decreti de' Gran-Signori , e i *Fetfà* de' *Mufti* , come noi ci occupiamo sulla Sacra Bibbia, su i santi Padri e sulle costituzioni de' nostri legislatori . Sin dal XVI secolo abbondavano nella Turchia Asia- tica ed Europea le biblioteche . L'olan- dese *Golio* ne' suoi viaggi in Aleppo, nell' Arabia , nella Mesopotamia ed in Costantinopoli , trovò molti Turchi cor- tesi e illuminati , i quali gli permisero di osservare i codici delle loro librerie (a) . In tutte le moschee conside- rabili si trovano collegii, dove s' insegna a leggere e scrivere e spiegar l' *Alcora- no* , ed anche l'aritmetica e l'astrono- mia e la poesia , la quale conserva l' in-

(a) Si osservino le citazioni di *Gronovio*, *Spon* e *Weler* presso *Bayle* art. *Golio* nota B.

ndole orientale ripiena d'immagini for-
e di metafore ardite . Si trova fra
urchi alcun poeta che passa per ec-
ellente . *Saadi* autore del *Gulistan*,
vero dell' *Imperio delle Rose* , fin
al secolo XVI passava per quelle re-
ioni pel principe de' poeti Turchi e
Persiani . Egli viveva a' tempi di Fran-
esco Petrarca , ed il suo poema si tra-
lasse nel secolo XVII da *Oleario* in
tedesco , e da *Genzio* in latino . *Ibrahim*,
ran Visir e genero dell'imperadore
Acmet III , fu un poeta che ne' versi
atti da lui per la sultana che poi gli
divenne moglie , mostrò d'intendere e
sapere esprimere con grazia le delica-
ezze dell'amore (a) .

A tutto ciò si aggiunga quanto rife-
rimmo sin dal 1789 nel tomo V di
questa istoria sulla fede dell'ab. Giam-
batista Toderini veneziano che dimorò
d 2 cin

(a) Si vegga ciò che se ne dice nel tomo I
della *Gazzetta letteraria dell'Europa* , dove si
parla delle *Lettere di Miledy Maria Worthley*.

corrisposto. Temono gli amanti del ritorno del padre, e pensano di fuggirsi ad Andrinopoli. Sono prevenuti dal di lui arrivo. Una somma tristezza s'impadronisce del giovane amante, e cade infermo. Tenero il padre indaga l'origine della sua malinconia, la trova, riflette, compatisce, si vince e cede al figliuolo la bella Giorgiana. L'azione è comica, interessante, capace di sviluppo e di scioglimento popolare, dà luogo al maneggio della tenerezza, e nulla ha di romanzesco e stravagante, nè abbisogna del volgar soccorso di macchine e di magie e trasformazioni. Dura tre anni, cioè a dire incomparabilmente meno, non dico delle favole cinesi, ma delle alemanne, spagnuole ed inglesi del secolo XVII. Lo stile delle commedie turchesche è sommarmente osceno; ma abbiamo osservato che non sono più decenti le commedie di Aristofane, le inglesi, alcune francesi di *Hardi*, la *Celestina* dialogo drammatico spagnuolo, ed il *dottor Carlinò* della medesima nazione, e la *Calandra* dell'Italia. I

I comedianti turchi non hanno teatro fisso , ma vanno come i Cinesi rappresentando nelle case dove sono chiamati . Per un uditorio di uomini vi sono compagnie di uomini senza veruna donna, nelle quali scelgono giovanetti di vago aspetto che rappresentano le parti di donne ; e per una adunanza femminile vi sono compagnie di sole donne , alcune delle quali rappresentano da uomini .

Comuni sono ancora fra Turchi le rappresentazioni de' *Pupi* . In occasione di nozze si passa la giornata della cerimonia ballando , o vedendo rappresentare i *Pupi* . Le notti di quaresima della luna di *ramazan* si spendono a mangiare , fumare , prender caffè e sorbetti , sonare e vedere le burlette de' *Pupi* al lume delle lampadi , di che può vedersi il *Viaggio al Levante del Tournefort* . Si compiacciono parimente i Turchi e i Persiani de' pantomimi, ne' quali riescono eccellentemente i Costantinopolitani .

C A P O V

Teatro Spagnuolo Tragico.

IL sistema delle scene spagnuole non ha ricevuto alterazione sino alla metà del XVIII secolo. La nazione nè vide sulle scene nè più si ricorda di essersi impressa nel 1713 una traduzione del *Cinna* di *Francesco Pizzarro Piccolomini*. Rammenta bensì con giusto disdegno come un esempio di pazzia la goffa tragedia del *Paolino alla moda francese* uscita nel 1740 che Montiano stesso nomina coll'ultimo disprezzo.

La gloria di aver prodotta la prima tragedia debbesi al nominato *Agostino de Montiano y Luyando*. Egli nel 1750 con un discorso istorico sulle tragedie spagnuole di tre secoli pubblicò la sua *Virginia*, e tre anni dopo l'*Ataulfo* non mai recitate nelle Spagne, e conosciute in Francia per essersi fatte enunciare in un giornale. Il

sig.

sig. *Andres* afferma di esservi di questa *Virginia* una traduzione francese , di cui a me nè in Italia nè in Parigi è riuscito di trovar vestigio ; e forse avrà egli chiamata traduzione la notizia datane in quel giornale . Regolarità , decenza , purezza di locuzione e scelta giudiziosa del verso endecasillabo sciolto all' italiana , formano il merito di tali favole . Mancano però d' anima , di grandezza , di moto . Nella *Virginia* si esprimono con proprietà i caratteri di lei e del padre ; ma nè proprietà nè verità apparisce nel carattere d' Icilio , quando nell' atto III corteggia il Decemviro con umili espressioni proprie delle moderne cerimonie che nulla hanno di Romano del tempo di Appio Claudio . Icilio repubblicano , popolare , rivestito una volta della tribunizia potestà , prende il linguaggio insignificante di un verboso e basso cliente :

*Ya que la suerte quando no esperaba
que pudiera ofrecerse tan propicia,
me da, señor, motivo de obsequiaros,
permitidme que atento y reverente*

con-

consiga el alto hònor de iros sirviendo.
 È poi da notarsi che ne' primi tre atti Appio non dà indizio veruno di meditata violenza contro Virginia. Appena come innamorato da commedia si è raccomandato a Publicia; appena una volta ha parlato a Virginia senza trasporto e senza minacce. A che dunque tanto furore d'Icilio e tante declamazioni degli altri? L'azione e la violenza di Appio che occasiona la morte di Virginia, comincia nell'atto IV, ed i tre primi atti altro non sono che una lenta protasi. Pari lentezza si scorge ne' primi tre atti dell'*Ataulfo*, e si protrae a una parte anche del IV. Le passioni in quest'altra tragedia non disdicono al genere tragico; ma vi si desidera la forza da' Greci chiamata *energia* nemica d'ogni soporifera languidezza. Forse vengono indebolite in qualche modo dalle arti cortigianesche che in esse campeggiano alie-
 ne dalla ferocità de' Goti non da molto tempo avvezzi alla coltura che raffina gli artifici. La favola sino all'atto V
 . si

si aggira sulla delicatezza dell' amore di Placidia offeso da certe reticenze di Ataulfo, e su i sospetti di costui, de' quali egli si querela più perchè offendono il suo amore, che perchè tema che possano nuocere allo stato. Queste diffidenze artificiosamente seminate da Sigerico, ad impulso di una donna ambiziosa, ritardano la pace ed insieme l'azione ne' primi quattro atti. Sembra poi che ad un tratto nel V tutta svapori la ferocità e la tracotanza de' congiurati a danno di *Ataulfo*. Manca adunque questa favola di quella saggia graduazione che progressivamente crescendo conduca le passioni al punto da farne scoppiare l'evento tragico. Vuolsi parimenti riprendere l'inverisimiglianza dell' equivoco preso nella scena ottava da Rosmunda. Ella entra dicendo a Sigerico che l'attenda, nè torna se non dopo due lunghe scene, essendo partito Sigerico. Ella in vece di lui trova in iscena *Ataulfo*, e vedendolo per le spalle gli parla come se fosse Sigerico, e gli rivela con molta

pa-

parole tutti i suoi disegni. Ciò potrebbe con verisimiglianza accadere professando due o tre parole; ma la natura presenta ragionevolmente l'equivoco del Montiano in una narrazione che non si faccia con gli occhi chiusi? Nè anche può piacere nel medesimo atto V che un Goto sovrano impetuoso soffra che un temerario vassallo alterchi con lui insolentemente, contentandosi solo di ripetergli più volte, *detente, calla calla*, e ponendo inutilmente la mano sulla spada. Morto Ataulfo si spendono tre altre non brevi scene nello svenimento di Placidia, nell'uccisione di Vernulfo, nelle insolenze di Rosmunda e nella di lei volontaria morte, cose che doveano soltanto accennarsi in pochissimi versi per non iscemare o distrarre l'attenzione ad altri oggetti che al gran misfatto dell'uccisione di Ataulfo. Lascio poi che l'istruzione morale che dee prefigersi un buon tragico non si scorge quale esser possa in tal tragedia. Noi scorgiamo nelle favole del Montiano la regolarità nascente nella

la nazione non raccomandata dal gusto e dalla forza tragica che la rendano amabile .

Tenne dietro al *Montiano* il di lui amico *Nicolàs Fernandez de Moratin*, e dopo dieci anni nel 1763 pubblicò la sua prima tragedia la *Lucrezia* . La versificazione che vi adoprerò è una specie di *selva* (come chiamasi in Ispagna) entrandovi assonanti, consonanti e versi sciolti ad arbitrio del poeta . Nè anche si rappresentò . Lottata in essa l'autore coll' invincibile difficoltà di ben riuscire in siffatto argomento : vi frammischia certi amori subalterni riprovati dal gusto : e lo stile non si eleva abbastanza per giugnere alla sublimità tragica (a) . Scioccamente
l'au-

(a) Nell' edizione di questa istoria del 1777 ne' medesimi termini parlai della *Lucrezia*, e l'autore con nobile docilità prese in buon grado il mio giudizio senza punto alterare l' antica nostra familiarità . Meritava tanta saviezza che si rilevasse con giusta lode, ed io
la

l' autore di un foglio periodico spagnolo lo intitolato *Aduana critica*, ignorando che l' indole della poesia tragica è di abbellire utilmente e non già di ripetere scrupolosamente la storia, pretendeva che il *Moratin* avesse introdotto nella sua favola *Bruto* finto pazzo. Ma questa è la smania de' follicularii famelici, voler, tutto ignorando, dar legge di tutto.

Sette anni dopo, cioè nel 1770. Il *Moratin* fe rappresentare ed imprimere *Ormésinda* altra sua tragedia colla medesima versificazione, e la prima di quel secolo XVIII comparsa sul teatro di Madrid. Vi si vede lo stile migliorato, e con più giudizio l' azione incatenata e sciolta. Ma essa presenta una eroina violata da un Moro che incresce oggi che si esige una rigorosa decenza negli argomenti teatrali. Un

rac-

lo tributo volentieri ad un dotto amico rapito dalla morte in età di anni 42 in circa nel 1789.

racconto della battaglia di Tarif e Rodrigo (forse poco necessariamente congiunta all'avventura di *Ormesinda*) contiene diversi squarci d'imitazioni virgiliane . In ogni modo l'autore che fra' suoi correva una via sì poco battuta , non meritava la persecuzione che soffersse degl'inetti efimeri libelli e de' motteggi del volgare scarabocchiatore di *sainetti* insipidi e maligni , *Ramon La Cruz* chiamato irrisoriamente da' suoi *el poetilla* .

Con nobil coraggio l'indefesso scrittore non abbandonò per questo la tragica carriera , e nel 1777 diede alla luce la terza sua tragedia *Guzman el bueno* dedicata al duca di Medina Sidonia *don Pedro de Guzman el bueno* discendente da quell'eroe . L'effetto primario di questa favola è l'ammirazione che risulta dall'eroismo di *Gusmano* , il quale preferisce la propria fede alla vita di suo figlio . Assediava il Moro con pochissima speranza di riuscire la piazza di Tariffa fortemente difesa da *Gusmano* , quando il di lui fi-

figliuolo in una uscita rimane prigioniero . Il Moro propone al governadore di comprarne la libertà colla dedizione di Tariffa , o di vedergli mozzare il capo . Il padre trafitto dal dolore ma sempre eroe gli getta dalle mura la propria spada perchè esegua la minaccia . Benchè l' autore avesse divisa la favola in tre atti , pure si trovò in angustia e gli convenne ripetere qualche situazione o pensiero . La stessa necessità di darle una giusta grandezza l' obbligò ad un maneggio tra il Moro e l' assediato Gusmano , ed a fargli parlare l' uno dal suo campo l' altro dalle mura . Non bene apparisce in qual maniera avesse l' autore ideato il luogo dell' azione per rendere in tanta distanza quanta esser dovea tra un campo che assedia ed una piazza assediata , verisimili tali conferenze , e specialmente tutto l' atto III . Ciò può nuocere alla verità , all' illusione , al fine tragico . Ma l' eroico carattere di Gusmano è dipinto e sostenuto felicemente . *Che risposta regherò al mio re ?* dice l' ambasciatore .

basciadore moro nell' atto I; e Gusmano: *Che i Castigliani non rendono le fortezze finchè possono sostener la spada;*

Ami. *Y de tu hijo?*

Guz. *El Moro determine.*

Interessa la scena dell'atto II, in cui Gusmano esamina il valore del figliuolo che ha conseguito un momento di libertà sotto la parola d' onore di tornare al campo nemico. L'autore si prefisse l'imitazione di una scena della *Clemenza di Tito* (a). Temi la morte? dice Gusmano al figlio;

Confiesalo à tu padre que te estima,

no hablas ya con Guzman el riguroso,

nada sabrà el Alcayde de Tarifa.

Tom. IX.

In

(a) Tito dice a Sesto;

Odimi, Sesto,

Siam soli: il tuo sovrano

Non è presente; apri il tuo cuore a Tito:

Confidati all'amico: io ti prometto

Che Augusto nol saprà.

In fatti la mancanza di coraggio non potrebbe confessarsi che ad un padre . Di poi non senza bellezza ripete questa tinta con artificiosa variazione , e vuole che a lui fidi il di lui amore considerandolo solo come amico e militare , e non come padre severo :

*Cuentaselo al Alcayde de Tarifa,
nada sabrà Guzman tu adusto
padre .*

Soprattutto chiama l' attenzione l' atto III , quando il re Moro mostra voler ferire il prigioniero incatenato sugli occhi del padre , e sopraggiugne la madre . Le di lei lagrime , la costanza di Gusmano , la fierezza del Moro , la nobile rassegnazione del giovane Gusmano , formano una situazione tragica assai teatrale , che si risolve colla magnanimità di Gusmano che getta la propria spada al nemico . Intanto questa tragedia che compensa i nei con situazioni teatrali , e con un patriotismo che rileva un atto eroico della storia nazionale , non si è nè pregiata nè premiata nè rappresentata in Madrid .

La

La seconda tragedia che quivi comparve fu *don Sancho Garcia* di Giuseppe *Cadahalso y Valle* d' illustre famiglia , la quale si recitò un anno dopo dell' *Ormesinda* . L' argomento tratto parimente dalle storie nazionali è proprio per eccitare il tragico terrore . Una Contessa di Castiglia cieca d'amore per un principe Moro appresta il veleno al proprio figlio per rendere l' ambizioso amante signore di se stessa e del suo stato . Qualche verseggiatore del secolo XVII avea sciocamente maneggiato quest' argomento ; ed il signor *Cadahalso* volle rettificarlo trattandolo con arte e decoro ed in buono stile ; ma la versificazione di due endecasillabi rimati perpetuamente per coppia produce qualche rincrescimento . Gli affetti della Contessa combattuta da un eccessivo amore per l' avido Moro , e dalla tenerezza materna, sono bene espressi . Solo vi ho sempre desiderato che la richiesta del Moro fosse preparata con più arte . Per prova di amore egli esige da una madre

e 2 la

la morte dell' unico di lei figlio ; ed in che fonda la speranza di conseguirlo ? nella sfrenata passione che ha per lui la Contessa . Ma non dovea il poeta riflettere che , perchè il Moro potesse fondare sulla di lei passione, avrebbe dovuto con più artificio velare la sordidezza de' suoi disegni, i quali colla cruda richiesta scoprendone tutta l'ambizione, potevano atterrirla , e rendere meno cieca la di lei passione ? L' arte del poeta dovea suggerire al Moro un colore da occultar meglio la di lui avidità di regnare in Castiglia per non indebolire l' unica molla della di lui speranza . Si osserva per altro in questa tragedia più di una scena di gran forza , e specialmente la quarta dell' atto II , in cui vedesi ben colorito il contrasto di una passione sfrenata colla tenerezza di madre . L' atto termina con quest' ottima riflessione , che fa la combattuta Elvira :

*Que lexos de la culpa està el
reposito !*

*y que cerca del crimen el ca-
stigo !*

Sif-

Siffatta tragedia in una nazione che ne ha sì poche, dovea accogliersi, ripetersi, acclamarsi, e pure fu essa lo scopo delle maligne satire de' piccioli rimatori. *Maria Ignacia Ordoñez*, già prima *dama* ne' teatri di Madrid rappresentò non senza energia tanto la parte di Ormesinda nella tragedia del *Moratin*, quanto quella di Elvira nel *Sancho Garcia*, e morì pochi mesi dopo. Il *Cadahalso* autore di varie poesie, e del piacevole libretto *los Eruditos à la violeta*, e di un'altra tragedia inedita la *Numancia*, graduatocolonnello terminò gloriosamente i suoi giorni l'anno 1782 nella trincea del campo di San-Roque sotto Gibilterra.

L'esposta mia critica moderata, imparziale, lodativa ed amichevole, anzi che no, punto non dispiacque allo stesso autore, che accoppiava gusto e buon senno alla domestica e straniera erudizione, ed onorò la mia Storia, e queste mie osservazioni lettegli prima d'im-

primersi di un suo sonetto (a). Approvò il mio giudizio parimente Giovanni Sampere, o dottor Guarinos che siasi, il quale dopo la mia partenza da Madrid compose una *Biblioteca* di autori Spagnuoli del tempo di Carlo III. Egli ebbe la compiacenza di convenir meco in quanto al dover es-

(a) Piacemi di quì recarlo per tormento de' meschini apologisti, i quali interpretano per ingiuria tutto ciò che non è panegirico e adulazione:

*Gozando de la paz que al pueblo Ybero
 Concede el que es su padre y soberano,
 Ronco verso escribi con dura mano
 Menos hecha à la lyra que al azero .
 De la tragica Musa el numen fiero
 Dictòme un triste asunto Castellano .
 Amor en aquel tiempo mi tirano
 Algo templò lo lugubre y guerrero .
 El vulgo que propicio ò desdenoso
 En criticas y aplausos es injusto
 Necio aplaudia, criticaba ansioso .
 Hízote Apolo juez, Pedro, y mas justo
 Tu enseñas en tu libro primoroso
 Critica al pueblo y al poeta gusto .*

essere *mas vestida aquella declaracion* del Moro . Discorda però sulla versificazione degli endecasillabi rimati per coppia usata dal *Cadahalso* , e da me non approvata . *Si es un vicio* (egli dice gravemente) *la rima de los pareados , està autorizado con el exemplo de los mejores dramaticos franceses Corneille , Moliere y Voltaire* . Ma senza pregiudicare alla sua erudizione , mi permetta di dirgli che egli ha indebolito codesto suo argomento , per avere ignorato forse che non solo i tre nominati poeti , ma tutti i Francesi non possono altrimenti scrivere in versi se non rimati . Si contenti in oltre che gli faccia sovvenire di poche altre cose se non le ignora ; e primieramente che il *Sancho* è scritto in castigliano e non in francese , e che i Francesi rimano sempre per necessità , e non per elezione , perchè mancano del verso *bianco* che noi chiamiamo *sciolto* ; di più che la poesia castigliana al pari dell' italiana , e dell' inglese ha il suo bel verso *suelto* ,

e 4

ol-

oltre di un endecasillabo coll' *assonante* ottimo per la scena nazionale . Se a queste cose avvertiva il bibliografo , mi avrebbe concesso parimente che i versi rimati per coppia nella scena non sono i migliori tra' metri castigliani , e non si sarebbe appoggiato sull' esempio di chi non ha che un solo vestito , per togliere l' arbitrio della buona scelta a chi ne possiede di molti e cari . Ma perchè (potrà egli dire) dee preferirsi il verso sciolto o quello coll' *assonante* à *los pareados* ? Domandi ciò egli stesso al proprio orecchio , il cui giudizio vien da Cicerone chiamato *superbissimum* . Io compiango i dottori e i bibliografi che non sentissero la monotonia dell' endecasillabo *pareado* perpetuamente in tutto un dramma .

Due anni dopo , cioè nel 1773 don Tommaso Sebastian y Latre aragonese pubblicò una tragedia rappresentata l' anno stesso , in cui pretese rettificare la favola di *Francesco de Roxas Progne e Filomena* . La buona intenzione , ed il patriotismo dell' autore desider-

sideroso del miglioramento del teatro nazionale merita ogni lode. Ma il mezzo che scelse di ripetere le antiche favole del teatro patrio col solo vantaggio di renderle più regolari, secondò male il di lui disegno. Nocquegli per avventura anche l'elezione di un argomento della rancida mitologia pagana a' nostri di poco interessante, come ancora quel radicale ostacolo che oggi secoloro portano in teatro le deflorazioni, e simili violenze, senza parlare della mancanza di novità e d'invenzione nelle situazioni, e di spirito tragico, e di sublimità di stile.

Ignazio (a) Ayala andaluzzo regio professore di poetica in Madrid morto nel-

(a) Allorchè feci imprimere la mia Storia de' Teatri in un volume nel 1777, corsi nell'errore di chiamarlo *Tommaso*, e lo corressi nel 1790 col farla imprimere in sei volumi. Io non poteva ignorare il nome di chi per più anni mi onorò della sua amicizia, e volle prima di pubblicarla udire sulla sua tragedia il mio

nella sua patria nel 1789, volle pure contribuire agli avanzamenti del teatro nazionale, di cui da più anni era censore. Egli pubblicò nel 1775 la *Numancia destruida* in cinque atti verseggiata con endecasillabi con l'assonnante. La storia di sì famosa città è senza dubbio compassionevole, e basterebbe ad apprestar materia per un poema epico; ma nella guisa che si vede maneggiata dall' *Ayala*, divide per tal modo l'interesse colla distruzione di un popolo intero per mezzo della fame e del ferro e del fuoco, che, in vece di commuovere, esaurisce il fondo della compassione senza fissarla a un oggetto principale, e non ottiene il fine della tragedia. L'autore dotto nelle greche e latine lettere v'incastrò varii squarci di poeti antichi.

mio qualunque avviso. Intanto l'anzilodato bibliografo ha voluto rimproverarmi questo gravissimo errore nel ribattere il mio sentimento sulla *Numancia*.

chi. Vi si nota un dialogo elegiaco uniforme più che un'azione tragica, e non poca durezza nello stile. Annojano parimenti le frequenti declamazioni contro Roma, le quali a tempo, e parcamente usate converrebbero a' Numanini, ma colla copia e col trasporto manifestano troppo il poeta.

Tali cose da me dette nella prima storia teatrale in un volume, dispiacquero in parte al prelodato bibliografo de' viventi, e prese a giustificare l'*Ayala*, il quale non pertanto dopo la pubblicazione del mio libro erami rimasto amico fino alla mia partenza da Madrid. Il dottor *Guarinos* punto non risentissi di ciò che accennai del dialogo *uniforme* ed *elegiaco*, e della *durezza dello stile*. Gl'incerebbe sì bene che avessi reputato tale argomento più proprio per un poema epico che drammatico, come anche l'osservazione sulle frequenti declamazioni intempestive e soverchie prodotte da un eccessivo affettato patriottismo. La censura del Napoli-Signorelli (dice il di-

fen-

fensorè) suppone pochissima rifles-
 sione sulla natura del poema epico
 e della tragedia . Secondo il Guar-
 nos il poema epico ha sempre un esi-
 to felice , e la distruzione di Numan-
 zia funestissima , all' epopea non con-
 viene . Domando in prima, perchè tale
 distruzione non potrebbe avere un esi-
 to felice ? Un encomiatore di Scipione
 non se ne varrebbe degnamente a glo-
 ria del suo eroe ? Or non sarebbe ot-
 tima materia , benchè funestissima ,
 per l' epopea , come io dissi ? Chi ha
 poi insegnato a codesto bibliografo che
 il poema epico aver debba sempre un
 esito felice ? Se ciò è vero , errò Ome-
 ro che nell' *Iliade* si prefisse di can-
 tar solo l'ira perniciosa (*μηνιν ουλομε-
 νεν*) di Achille che tanti dolori ca-
 gionò agli Achivi ? Errò Stazio can-
 tando la *Tebaide* , cioè le discordie
 fraterne ed il regno alternato com-
 battuto con odii profani e scellerati ?
 Errò Lucano nella *Farsalia* cantando
 le funestissime guerre più che civili,
 la scelleratezza divenuta diritto , ed
 un

un popolo potente che converte la destra vincitrice contro le proprie viscere? Errò Milton nel Paradiso perduto facendo un poema eroico del funestissimo precipizio di tanti angelici cori? Se codesto Sampere o Guarinos non ha prestato (come mi fu dato a credere) alla guisa di un automato la bocca al fiato altrui nel compilar la sua gazzetta bibliografica , io l'esorto a provvedersi di più pure e chiare idee di poetica prima di altro scrivere. Ma venghiamo a più stretta pugna .

Perchè mai affermò il Napoli-Signorelli che tale argomento nella guisa che l'ha trattato l'*Ayala* , mal conviene ad un'azione drammatica? Perchè (degni notar ciò il patrocinator *de los menesterosos*) una distruzione collettiva , vaga , generica di un popolo intero istupidisce i sensi , distrae a mille oggetti l'attenzione e l'interesse , e non determina la compassione ad uno scopo principale per serbar l'unità dell'azione e del protagonista . Un poco più di filosofia gl'insegnerebbe l'arte usa-
ta

~~tra~~ dai tragici della Grecia nelle *Troja-*
ne, nelle *Fenicie*, negli *Eraclici*,
 nelle *Supplici*, ne' *Persi*, nelle quali
 favole essi presero un oggetto principa-
 le per iscopo collocando quasi in lon-
 tananza il rimanente o serbandolo al
 Coro. Lo spirito umano nella mesco-
 lanza delle tinte e de' suoni non me-
 no che nella molteplicità mal graduata
 delle stragi rimane, diciam così, ot-
 tuso, rintuzzato, privo di sensibilità;
 là dove la tragedia esige energia ed ela-
 sticità per eccitar la commiserazione
 e conservar la sua natura, e non con-
 vertirsi in flebili nenie elegiache, in lu-
 gubri epicedii. Circa poi le declama-
 zioni dice il protettor dell' *Ayala* che
 il Napoli-Signorelli doveva farsi *bien*
cargo della situazione de' Numantini.
 Ma egli stesso *no se ha hecho bien car-*
go di ciò che io dissi e ripeto, cioè che
 esse converrebbero a' Numantini, *usate a*
tempo e parcamente, la qual cosa tra-
 dotta in volgare significa che esse so-
 no proprie di un popolo irritato con-
 tro Roma, ma non dovrebbero occu-
 pa-

pare il luogo dell'azione, essenza del dramma; non risentire l'affettazione ma derivare naturalmente dalle situazioni, e non essere, come sono quasi tutte, una pretta borra intempestiva. Noi avremmo dimostrato subito e pienamente tutto ciò con pubblicare l'analisi intera che scrissi sulla *Numancia*; ma me ne distolse lo spiacevole annunzio che ricevei della morte dell'erudito autore. Ci saremmo contentati poi del semplice primo giudizio moderato che già ne demmo senza gli stimoli del cattivo avvocato bibliografo. A lui dunque s'imputi, se, per renderlo avveduto del suo torto, ne soggiugneremo alcuni tratti.

L'atto I è composto di due principali lunghissime scene. Nella prima s'imita l'apertura e l'oracolo dell'*Edipo tiranno* mostrandosi il popolo supplice all'ara del nume Endobelico e narrandosi con inutili circostanze un oracolo di Ercole Gaditano dato quattordici anni innanzi, che però in niun modo si appressa alle bellezze del greco

co oracolo , essendone la rancida risposta nè semplice nè interessante nè necessaria all' azione . Terma sacerdotessa dipinge a lungo quel che tutti sanno , cioè la strage che fa la fame ne' Numantini ridotti , mancate l' erbe e le foglie stesse degli alberi , a cibarsi di cadaveri umani . A questa lugubre scena una ne segue amorosa di sette pagine di Olvia ed Aluro che conclude l' atto . Giudichi il lettore se in tale argomento siesi convenevolmente inserito un languido amore subalterno che contrasta coll' immagine di un popolo che stà morendo di fame . E pur non è il peggior male un amor sì impertinente . Olvia innamorata vicina a morir di fame insieme coll' amante e con tutti, di che si occupa singolarmente in questa scena? forse del prossimo estermínio della patria? no : ella pensa a vendicare certo suo fratello già morto col sangue dell' uccisore che non sa chi sia . Dopo ciò mostrasi sorpresa da un nuovo doloroso pensiero . Aluro amante sì paziente vuol saperne la

la cagione , ed ella dopo di aver posto in contrasto l'amore che Aluro ha per lei con quello della patria , dopo di aver tenuto sulle spine Aluro e l'ascoltatore per altri ottanta versi , dice : *Senti la tua pena e l'angustia mia . Giugurta* quì si trattiene soggiungendo . . . *ma viene Megara frettoloso , te lo dirò poi ;* e finisce l'atto così , senza che niuno nè frettoloso nè a bell'agio venga fuori . Essi partono . Non dubiti però chi ascolta ; essi nulla diranno senza che vi sia chi ascolti . Ma (si dirà) se ne andranno uniti o disgiunti ? se uniti non diranno più una parola sola di ciò che hanno incominciato a dire ? Non dubiti punto lo spettatore che Olvia non paleserà ad Aluro l'arcano fino a che il poeta non riconduca l'uno e l'altra nel medesimo luogo e nel medesimo punto del loro discorso ; ma bisogna attendere che passi tutto intero l'atto II . Notisi intanto che è questa una delle scene *patetiche in cui Olvia delibera e risolve il sacrificio del*

Tom. IX *f* *suo*

suo amore, la quale ha riscosse tante lodi dal precitato bibliografo.

L'atto II incomincia con una scena di Olvia stessa e di Aluro. Essi come partirono senza perchè, senza perchè sono tornati, e nella stessa maniera dell'atto I viene appresso Megara. Hanno però essi nulla detto o in quella scena o nell'intervallo dell'atto di ciò che voleva Olvia nell'atto I narrare all'amante? Non è ancor tempo; bisogna attendere ancora. Fa poi l'autore venir Giugurta come ambasciadore de' Romani per la ragione che egli è *imparziale*. Ma questo principe africano che dicesi imparziale, e milita a favor de' Romani con diecimila soldati e venti elefanti, viene a consegnare il console Cajo Ostilio rimesso dal Senato di Roma. Egli per dar altra prova d'imparzialità tradisce i Romani, e consiglia i Numantini a non accettare la *vile soddisfazione*. Il lettore o l'ascoltatore sin dal principio osservato avrà in questa favola accozzata una serie di minuti fatti spogliati della neces-

ces-

cessaria dipendenza che risveglia e sostiene l'attenzione, guidandola ad un oggetto grande. Il resto dell'atto s'impiega a proporsi qualche mezzo da cacciar via la fame. Non vi sono più cadaveri umani, e si pensa a tirare a sorte tra' vivi chi debba morire e servir d'alimento de' superstiti. Si propone altresì che si ammazzino i vecchi per prolungare la vita de' giovani. Un popolo ridotto nell'atto II a tanta estrema presenterà nel proseguimento quel necessario progressivo incremento nell'azione? Il poeta ha bisogno di Megara in tale occasione, e lo fa venire di nuovo. Egli vuole esser incluso nella sortizione, cui resiste Dulcidio per questa ragione: perchè è proprio solo de' Romani il discacciare per politica i Tarquinii. Questo pensiero eterogeneo aumenta ovvero diminuisce e copre di gelo l'espediente patetico proposto? Dovea il buon sacerdote Numantino risalir col pensiero a' Tarquinii Romani? E quale analogia v'ha tra Megara capo e difen-

sore amato da' Numantini per vantaggio de' quali offre di morire, con Tarquinio tiranno oppressore abborrito dal suo popolo? Ci dica il bibliografo *Guarinos*, quì è forse la situazione de' Numantini (di cui *se ha da hacer bien cargo* il Signorelli) che eccita Dulcidio a motteggiare e a declamare contro i Romani, ovvero è questa una scorre-ria del poeta che vuol comparire tra' personaggi?

Eccoci all'atto III, in cui Olvia torna con Aluro a soddisfare alla promessa fatta nell'atto I e rimasta sospesa senza perchè sino a questo punto. Essi trattengonsi in tre soli versi sulla picciola bagattella del tirarsi a sorte colui che dee morir prima; e si occupano per cinque pagine intere di un più grave affare. Olvia dunque palesa al suo *idolatrado* Aluro che Giugurta preso di lei promette di passare a Numanzia collé sue schiere, purchè ella l'acchetti per isposo. Ella gli chiede su di ciò consiglio. Questa situazione rimane priva dell'usato effetto di simili do-
lo-

lorose alternative per essere assai mal combinata . In prima Olvia può disporre di se stessa senza intelligenza del fratello capo della repubblica ? In secondo luogo Olvia ha considerato che diecimila persone vogliono mangiate , e che Numanzia manca pur di cadaveri da ripartire co' nuovi alleati ? Per terzo Olvia ignora che oggi la salute della patria non dipende dal minorar le forze nemiche , ma dal provvedere di nutrimento i Numantini ? Ignora che le utili conseguenze dello scemare il numero degli assalitori , sono assai più lente de' funesti rapidi progressi della fame ? Appresso Olvia è sicura poi che la diserzione di Giugurta sia sincera , e che non possa essere uno stratagemma ? È sicura in oltre che la salute della patria dipenda da Giugurta ancorchè fosse solo ? E che altro spererebbe Olvia se avesse pattuito collo stesso Scipione ? Anche questa scena fondata su ipotesi tutte false e mancante d'interesse , di verisimiglianza e di grazia , sembrò pregevole al buon bibliografo encomia-

miatore . Stanno poi in essa assai bene accomodate allo stato de' Numantini ridotti a mangiarsi l' un l' altro , le care espressioni di Aluro : *addio , Olvia, col tuo nuovo amante vivi felice?* (*morrendo di fame?*) loro stanno pur bene le risposte della savia e tenera Olvia? Dulcidio annunzia al figlio Aluro che dee morire essendo il di lui nome uscito dall'urna . Piange con lui per due pagine intere , dopo delle quali si ricorda di dire che vuol morire in di lui vece . Gareggiano su di ciò ; ma tutto dee suspendersi , perchè Scipione viene a trattar di pace . La fame numantina discretamente vi si accomoda . Scipione senza ostaggi da pessimo capitano mettendo a rischio la sorte dell'armata e la speranza di Roma viene a parlare in mezzo a' nemici disperati , i quali incolpano i Romani di tradita fedele . In questa conferenza tutta declamatoria Scipione soffre con indicibile bassezza le ingiurie del Numantino , e questi insolentisce quasi altro oggetto non avesse che d'irritar gli assalitori .

E

E questa scena inutile e cattiva viene anche prescelta come eccellente dal *dot-
tor Guarinos*.

Nell'atto IV quando dovrebbe l'azione accelerare il suo moto, mirando al fine, si vede graziosamente fare un passo retrogrado, e si consumano tre lunghe scene a ricordare ed esagerare un antico tradimento fatto da Galba a' Numantini rammemorandosi divotamente *le ossa sacrosante, reliquie venerabili, di Spagnuoli assassinati*. Può lodarsi simile distribuzione di materiali? Megara partendo dice ad Olvia, *observa esta parte*; ella rimane a far l'ufficio di *sentinella*; e Giugurta vendendola sola viene a parlarle; di maniera che i nemici colla facilità di un attore che esce al proscenio, potevano penetrar fra' Numantini. Or chi non ne conchiuderà che erano due inettissimi generali Megara che sì male guardavasi dalle sorprese, e Scipione che non sapeva approfittarsi delle negligenze? Incongruo è pure l'abboccamento di Giugurta con Olvia. Ella gli dice che pas-

si co' suoi a Numanzia , perchè ella l'attenderà presso di un *sepolcro che si eleva più degli altri*, e gliele addita. *Si, si* (ripiglia lo stupido Giugurta) *colui che vi giace fu da me ucciso , e perchè spirando ti chiamava in soccorso , io m' innamorai di te .* Salta agli occhi l' inetta origine di un insipido innamoramento , e la balordaggine di vantarsi di un fatto che poteva averla offesa . Olvia sdegnata lo discaccia , indi vuole che impugni la spada disfidandolo ; Giugurta pensa a fare a suo modo , e parte . Un andare e venire de' personaggi senza perchè empie le scene 6 , 7 ed 8 . Terma dà avviso a Dulcidio che Olvia se *disfranza* (si traveste ; e quanto opportunamente ella va in maschera !) ; Dulcidio al vederla venire la ravvisa . Olvia viene (dice il poeta) *con algun disfraz* che si lascia immaginare al discreto lettore , o alla cura del capo di compagnia . Ella va esclamando , o *cenizas infaustas !* (o ceneri infauste) colla stessa grazia della Tomiri di *Quinault* che

che cercava per terra *ses tablettes* .
 Dulcidio l' esorta a sposar Giugurta:
 (quante belle disposizioni mentre si stà
 morendo di fame !) per corrispondere
 a un tempo

*A amante , à patria , al padre
 i al hermano ,*

che verso eccellente per numero e per
 regolarità , come ognuno che ha orec-
 chio , ben sente ! Olvia dopo un con-
 trasto inutile di cinque pagine , in cui
 Dulcidio la chiama *boja della patria ,*
e ramo indegno della sua stirpe , si
 rende , e gli dà la propria spada per
 mandarsi a Giugurta in *segno di pa-*
ce , geroglifico per altro mal sicuro ,
 ma l' Affricano per compiacere al poe-
 ta riconoscerà subito essere di Olvia .
 Dulcidio è il più savio sacerdote del
 mondo ; egli ha persuasa Olvia , ha spe-
 dito un soldato a Giugurta senza pre-
 venirne il generale , si è sull' affare trat-
 tenuto per cinque pagine , ed al fine
 si ricorda di domandare ad Olvia , se
 Megara sappia nulla del trattato . Nò ,
 ella risponde , *ho taciuto per timore ,*
e per

e per vergogna, perchè (notisi il di lei talento politico) chi comanda ama di vedere eseguite certe cose che sapute prima egli non permetterebbe che si tentassero . Da tale potente ragione rimane persuaso il dolce Dulcidio .

Annotta nell'atto V , e Giugurta al solito va e viene liberamente dal campo Romano al Numantino senza che Megara abbia mai saputo prevedere simili visite nemiche . Olvia viene parlando sola a voce alta , e l'ode lo spettatore e Giugurta che dice ,

Olvia es , i su espada me asegura .

Viene anche Terma , e più fina , a dispetto della notte , e della mascherata , e senza udirne la voce , raffigura Olvia e la rimprovera . Giugurta che avea udito Olvia che parlava sola , ora non ode più ciò che esse dicono . Terma vuol sapere in ogni conto i disegni della sorella ; ma questa che gli ha comunicati a Dulcidio e ad Aluro , ed ha pure fidata al soldato la sua spada ,
si

sì guarda gelosamente della sorella senza vedersene la ragione. Giugurta si ritira nè per altro motivo se non perchè abbia Olvia tutto l'agio di dire a Terma una inutile bugia. Le dice dunque che si è travestita per uccidere Giugurta; ma è questo il fine per cui gli ha mandata la spada? Stando altercando esce Aluro in tempo che Terma dice, *refrena tu furor*, ed egli ciò udendo dice: *questa che parla è Olvia; certamente questo è inganno di Giugurta*. Onde ciò deduca, non appare. E poi Aluro non sa distinguere la voce della sua innamorata da quella di Terma, due persone a lui sì note? Di più due voci femminili possono svegliargli l'idea di un nemico che a quell'ora è verisimile che si trovi nel campo Romano? Viene per quarto Dulcidio, e benchè sia notte, riconosce Aluro, il quale avea presa l'innamorata per un guerriero africano, *Megara ti attende*, dice Dulcidio al figlio, e questi differisce di obedire per ammazzare prima Giugurta. Dulcidio

par-

parte ; e seguitando le donne a contrastare , Terma grida , *Numantinos* , ed Aluro sempre la crede Olvia , e fessisce l'altra da lui mattamente creduta Giugurta . Olvia trafitta grida , *ai de mi* . Non importa ; Aluro la crede sempre il *traditore Giugurta* . Torna Dulcidio con fiaccola accesa , ed Olvia spira mentendo con dire che *ella amava Giugurta* , quando lo spettatore non ignora che ella amava Aluro . L'autore dunque ne ha sì destramente condotto il carattere e l'affetto , che il sangue di lei non muove veruna compassione tragica . Se tali garbugli notturni , tali languidi amori ed equivoci mal fondati , e così fatta mascherata senza oggetto , convengano col genere tragico , è colla distruzione di Numanzia , ne giudichi il leggitore . Durando apparentemente la notte , Megara che ha saputa la disfatta de' Luciani ausiliarii , e la debolezza de' Vasei che si sono dati a' Romani , chiama al campo di Scipione , come alla porta di una casa vicina . Gli risponde

un soldato, cui egli dice: *giacchè la tenda di Scipione stà vicina* (verisimilmente nè la notte nè le trincee gliene impedivano la veduta) *ditegli che vò parlargli. Che pretendi, Numantino?* Risponde Scipione affacciandosi. Megara lo riconosce subito alla voce, quando poco prima i suoi parenti e seguaci di orecchio più duro non hanno saputo distinguere le voci delle sue sorelle. Megara domanda o che Scipione gli dia l'assalto, o che mandi le legioni a trucidarli. A questa richiesta senza sale risponde Scipione: *spada o catena*, gettando giù l'una e l'altra. Ma i Numantini determinati a morire abbisognano dell'opera e del consenso di Scipione? Non possono essi stessi assaltar le trincee, e morir nell'impresa? I valorosi Numantini della storia riescono nella tragedia inetti, effemoni, insensati. Risolvono al fine di uccidersi fra loro, indi si vede il tempio e la città incendiata. Mentre Numanzia arde, Megara predica recitando più di cento versi, e declama sul-

sulle discordie della Spagna , ed esita nel voler dar la morte ad un suo figliuolo , che non prima di allora compare , e va a precipitarsi nelle fiamme , come fa Megara stesso dopo di aver recitati altri cinquanta versi .

Così termina la tragedia di *Numanzia distrutta* , il cui piano tessuto per quattro atti e mezzo di episodii mal connessi , e di freddi amori , sconvenevoli , intempestivi , e di equivoci inverisimili , abbiamo voluto esporre agli occhi imparziali del pubblico . Vedrà per se questo supremo giudice , se nel 1777 siesene da me portato un moderato giudizio , e se dovea rincrescere al bibliografo de' viventi . Vedrà l' istesso giudice se alla *Numanzia* dell' *Ayala* convenga ciò che ne disse il sig. *Andrés* , cui piacque di collocarla in ugual grado col *Sancho* del *Cadahalso* così fuor di ragione , e di affermare che essa non sia priva di *calore* e di *spirito tragico* . Dobbiamo credere che avesse egli mai letta la *Numanzia* ? Non è possibile .

Gio-

Giovanni Giuseppe Lopez de Sedra compilatore del *Parnaso Español* attribuisce le tragedie moderne del suo paese colla *Jahel* in versi sciolti in cinque atti, là dove la morte di Sisara appena darebbe materia per un oratorio di due parti. Quindi nasce la monotonia d'azione e d'intreccio, e quella serie di lunghe dicerie, e de' sermoni di Dolora. Non manca di regolarità, e di qualche tratto lodevole; ma si desidera calore ed interesse. La maggior parte de' personaggi introdotti, e segnatamente Haber e Barach, sono oziosi. Lo stile è diffuso e pesante, e sparso nel tempo stesso di formule famigliari, e poco gravi, sia per esempio questa della prima scena

Romper de mi silencio la clausura,

e quest' altra

Basta à quedar solvente de mi cargo,

Y aùn tal vez acreedor à gracias tuyas.

Lascio poi che tal favola non ha ve-
run

un carattere , non eccitando nè compassione , nè terrore , nè ammirazione.

Era inedita nel 1777 la *Raquel* tragedia di *Vincenzo Garcia de la Huer-
ta* , ma s'impresse poi in Barcellona e in Madrid nel 1778 . La *Raquel* (dice l'editore di Madrid) si compose quando uscirono la *Lucrecia*, la *Hormesinda* , e le altre già riferite ; dal che si deduce che l'autore tardò a produrla quindici anni in circa . Rileva di più l'editore , che se i Francesi dividendo le favole in cinque atti hanno la libertà di abbandonar quattro volte la scena , l'autore della *Rachele* privandosi spontaneamente di sì comodo sussidio riduce a un atto la sua , perchè quantunque divisa in tre giornate , nè vi s'interrompe l'azione , nè da una giornata all'altra s'interpone tempo , la qual volontaria legge impostasi dal poeta , dà un singular merito à su obra . Conchiude l'editore che il piano della *Rachele* è pur sistema particolare del poeta , persuaso che ammaestra più e corregge me-

meglio i costumi, e diletta maggiormente il gastigo del vizio, ed il premio della virtù, che la compassione. Sappiamo in oltre per mezzo del medesimo editore, che si rappresentò *repetidas veces*, e che ne corsero manoscritte più di *duemila* copie per America, Spagna, Francia, Italia, e Portogallo (a). Che che sia di ciò in Madrid si rappresentò quindici anni dopo che fu scritta, e vi sostenne la parte di *Rachele* la sensibile attrice *Pepita Huerta* morta nell'ottobre del 1779 nell'acerba età di anni ventuno in circa, ma recitatasi appena due volte fu per ordine superiore proibita. A chi non ne avesse veduta qualche copia

Tom. IX g del-

(a) Non so per qual ragione non aggiunse anche per *Affrica* giacchè da una *loa* composta dall'istesso *Huerta* in Oràn mentre dimorava in quel presidio, vi si rappresentò la *Rachele* dagli uffiziali della guarnigione. Si vegg. il tomo II delle di lui *Opere poetiche* pag. 104 e seguenti.

delle duemila che se ne sparsero per li due mondi , non increscerà di vederne quì il più breve estratto che si possa . L' argomento e la condotta a un di presso è la stessa della *Judicia de Toledo* del poeta Diamante da noi mentovata nel secolo XVII , cioè la morte data da' Castigliani a una Ebreja di Toledo , di cui il re Alfonso VIII visse per sette anni ciecamente innamorato .

Giornata I . Apresi con un dialogo di Garceran Manrique , ed Hernan Garcia , dicendosi che Toledo è in festa , perchè compie quel dì il decennio da che Alfonso VIII tornò da Palestina dopo aver dalle forze del Saladino tolto il *Sepolcro di Cristo perduto dal francese Lusignano* . Non so se ciò dica l' autore come storico o come poeta . So che nella terza crociata Riccardo re d' Inghilterra detto *Cor di lion* , e Filippo Augusto re di Francia , e Corrado marchese di Monferrato fecero guerra al Saladino soldano di Egitto , e di Siria per recuperare Geru-

rusalemme tolta da questo saracino nel 1187 a' Guido Lusignano . So di più che nella difesa di Tiro si segnalò l'italiano Corrado e distrusse due eserciti del Saladino , e co' nominati re fece meraviglie nell' assedio di Acra o Tolemaide, che venne in lor potere (a); e che poi si accordarono col Soldano, restando a Lusignano il titolo di re di Gerusalemme da passar dopo la di lui morte al prode Corrado . Ma in ciò altri non ebbe parte , e molto meno Alfonso VIII occupato sin da' suoi più teneri anni al riacquisto delle terre Castigliane , tutte le operazioni in Terra Santa non avendo allora passato oltre del 1192 , quando il re Filippo tornò in Francia, ed il marchese di Monferato fu assassinato in Tiro (b) . So an-

(a) Di tutto ciò vedi Sicardo , Bernardo Tesoriere , gl' Istoricisti Inglesi e Francesi , il Muratori negli *Annali d' Italia* .

(b) Vedi il citato Bernardo Tesoriere cap. 379.

cora che il Saladino seguitò a possedere Gerusalemme col Sepolcro, e colla maggior parte di quel regno, nè i Cristiani lo molestarono, finchè non vi andò Federigo II imperadore di origine Suevo, di nascita Italiano, e re di Sicilia e di Gerusalemme sin dal 1225 quando ne acquistò le ragioni per cessione di Giovanni di Brenna padre di Jolanda da lui sposata, che era figlia ed erede di Maria primogenita d' Isabella figliuola di Amorico re di Gerusalemme (a). Fu questo imperadore e re di Napoli e di Sicilia che nel 1228 passò in Terra Santa, guerreggiò, conquistò il regno di Gerusalemme, ed aprì il *Santo Sepolcro* alla devozione de' Cristiani; benchè per accordo fatto col Saladino lasciato si fosse in mano de' Saracini colà avvezzi ad orare senza escludersene i Cristiani.

(a) Vedi la Cronaca di Riccardo di San Germano autore contemporaneo all'anno 1225, Inveges, Fazello, Sigonio, Muratori ec.

stiani (a) . So che a tale spedizione accorsero molte migliaia di fedeli dalla Francia , dalla Baviera , dalla Turingia , e specialmente dall' Inghilterra , donde , secondo il medesimo Abate Uspergense , ne vennero ben sessantamila . Ma niuno de' citati cronisti ci dice che Alfonso VIII vi fosse andato con gli altri . Era egli troppo angustiato dentro di casa , e spogliato da' Mori di Spagna , e dai quattro re Cristiani di Leone , di Portogallo , di Aragona , e di Navarra . Ora se tutto ciò è storia non contrastata , perchè il sig. *de la Huerta* individuo dell' *Accademia dell' Istoria* afferma che Alfonso guerreggiò in Palestina , e conquistò Gerusalemme ed il sepolcro ? Non è questa una menzogna *garrafal* ? Ciò verifica vie più il dettato di prudenza e di critica , cioè che non sempre le ricerche istoriche debbono attendersi da' pos-

(a) Vedi l' abate Uspergense all' anno 1228 ed il citato Riccardo di San Germano .

sessori de' diplomi di un' *Accademia d' Istoria* sa Dio come conseguiti!

Direbbe *de la Huerta*, se ancor visse, che in una tragedia egli è poeta e non storico. Ma niuno ignora che nelle circostanze istoriche delle persone introdotte, e de' fatti noti e sicuri il poeta non ha la libertà di mentire grossolanamente ingannando il popolo, benchè gli si permetta qualche discreto anacronismo specialmente nelle cose remote. Omero non avrebbe decorato col reame di Persia l' Itacese Ulisse. Virgilio potè in tanta antichità avvicinare Didone ed Enea (quando anche non fossero stati contemporanei, come pretese di aver dimostrato il sig. *Andres*); ma sarebbe stato incolpato d' ignoranza facendo quel pio Trojano padrone della Betica, ovvero la fondatrice di Cartagine regina di Numanzia o di Sagunto. Sofocle ridicolosamente avrebbe enunziato Edipo tiranno di Tebe come conquistatore de' Turdetani o de' Cantabri. *Huerta* accademico della Storia commise quest' er-

st' errore madornale , perchè il poeta Diamante sua fida scorta vi era caduto prima .

Manrique aggiugne che Alfonso sette anni prima vinse i Saraceni nella battaglia data *en las Navas* di Tolosa tra Sierra-Morena e Guadalquivir, la quale però fu posteriore alla morte di Rachele . Ciò potrebbe comportarsi, se per rendere cospicuo il carattere di Alfonso la storia non ci additasse altre sue splendide vittorie riportate prima del suo innamoramento . In somma in tutta la scena Manrique conta false vittorie del re , e Garcia gliene mena buone , sol che questi si lagna che sia il re divenuto schiavo di Rachele , ed il popolo sacrificato si vegga

De esa ramera (a) vil à la cōdicia .

I medesimi errori di storia ripete Garcia a Rachele nella scena seconda , la

g 4

qua-

(a) *Ramera* in latino *scortum* , in italiano *meretrice* .

• Palestina, che lo coronarono re di Gerusalemme (Alfonso ben poteva dargli una solenne mentita) che insieme con lui in Alarcos furono terrore degl' immensi squadroni Affricani . Garcia mentiva imprudentemente anche le battaglie date in Alarcos , perchè Alfonso non ignora che quivi appunto egli superiore di truppe , d' esperienza e di valore, fu pur da' Mori sconfitto , e restò in loro balia il regno di Toledo (a). Alfonso ravveduto alle sue ragioni pronunzia il bando di Rachele e degli Ebrei . Ma per togliere al di lui cangiamento un' aria di volubilità , non conveniva manifestar l' interna pugna della propria ragione con una passione eccessiva di sette anni di durata ? Rachele cui è già nota la sua disgrazia ed è sta-

(a) *Corrieronle todo (i Mori) pillando , quemando , talando , arruinando , matando y cauti- vando , dice Duchesne nel suo Compendio della Storia di Spagna secondo la bella versione del padre Isla .*

è stata chiamata , ambiziosa e amante
viene a tentar di commoverlo . *M' hai
chiamata* , o signore , gli dice , per
darmi in potere de' sollevati ? Lagnasi
il re di tali parole , e le dice che egli
l'esilia per salvarle la vita . Ella vuole
riaccendere la di lui collera , e l'inco-
raggia a resistere a' ribelli . *Io stessa* ,
aggiugne , *gli affronterò* . Ciò poteva
bastare , ma *Huerta* con una tirata i-
strionica di *primiera dama* la fa con-
tinuare così :

*Pues si enciendo la collera en mi
pecho ,*

*si el hierro empuño , si el arnes
embrazo ,*

*Semiramis segunda oy en Toledo
à tus pies postrarè quantos esca-
dos*

*quantos rebeldes quantos ale-
vosos*

aliento dan al sedizioso bando .
bravata da farsa . Convengono queste
inutili tagliacantonate alla molle *ram-
ra* Rachele dipinta in tutta la tragedia
timidissima nelle avversità ?

Gior-

Giornata II. Esce Rachele piangendo con Ruben . Ma frall'intervallo de' due atti che cosa è avvenuta ? nulla ? l'azione si è riposata ? Ciò sarebbe contro la verità e la savia pratica de' nostri tempi . Oggi si esige che l'azione inevitabilmente si avanzi al suo fine o sulla scena o fuori di essa . Diceva l'editore che l'azione della *Rachele* è tutta alla vista . Ma si può arrestare il tempo in quell'intervallo in cui i personaggi non compariscono ? Che hanno essi fatto sinora (può dire lo spettatore) ? Rachele che esce di nuovo con Ruben , fa supporre che la di lei disperazione, il suo pianto, l'accingersi alla dolorosa partenza , abbiano empiuto quel voto . Or ciò essendo l'editore (cioè l'autore sotto il di lui nome) invano si millantò di aver fatta una tragedia più artificiosa di ogni altra , perchè per questa parte (e non è poco) in essa nè si migliora nè si peggiora il metodo degli antichi e de' moderni . Ruben la consiglia ad impiegare tutto l'artificio di un pianto insidioso per

vin-

vincere il re ; ma ella già poco spera
 nelle proprie lagrime . *Altra volta* , el-
 la dice , *avrebbe per esse dichiarata*
la guerra a chi che sia ; e ciò non
 è fuor di proposito ; ma soggiunge *che*
avrebbe fatto retrocedere il Tago verso
la sorgente e convertita la notte in
giorno ; e ciò è scherzare , mentre que-
 ste espressioni appena si permettono al
 genere lirico in cui parla un poeta i-
 spirato , ma si reputano sulla scena fal-
 se fantastiche contrarie all' effetto ed al-
 lo stato di Rachele . Anche Ruben
 scherza facendo in tal punto pericoloso
 una enumerazione lirica delle *perle di*
Oriente , dell' *oro dell' Arabia* , delle
sete del Catai , delle *porpore di Ti-*
ro , degli *odori Sabei* , de' *tapeti di*
Turchia , delle *tele di Persia* , e ag-
 giunge infine ,

quanto oro encierra en sus abi-
smos

el hondo mar, y quanta plata,
cuentan,

sudaron los famosos Pirineos

quando Vulcano liquidò sus
venas.

Con

Con minore sfoggio il medesimo pensiero produrrebbe migliore effetto , e sarebbe più proprio di chi vuol persuadere . Ma quel *Vulcano* della gentilità per dir *fuoco* , conviene ad un Ebreo ? Quel *sudor d'argento de' Pirenei* , mentre *Vulcano* ne *rende liquide le vene* , è alchimia del secolo XVII . I *Pirenei non sudano argento* se non in bocca di *Garcia de la Huerta* , come *sudarono una volta i fuochi* in un sonetto italiano (a) . Il popolo è sedato ; ma il re per cautela ha ordinato a un campo di duemila cavalli e cento bandiere che marciavano verso Cuenca , a tornare a Toledo per fortificare la Rocca di San-Cervantes . Questi ordini quando si sono dati ? queste marce quan-

(a) Aveva io accumulati in questo luogo moltissimi altri esempi tratti dalle altre poesie di *Huerta* , ne' quali si dimostra pretto Marinista o Gongorista ; ma le notizie della di lui morte mi determinarono a supprimerli nell'edizione di quest'opera in sei volumi .

quando si sono eseguite? Dopo che il re ha disposto il bando di Rachele verso la fine dell'atto I. Ordini a un campo di dodicimila soldati di partire, loro marcia diretta verso Toledo, presidio introdotto nella fortezza, esigono tempo, e due scenette non bastano per tutto ciò, se voglia attendersi alla verisimiglianza. Adunque anche nell'intervallo degli atti è passata questa parte importante dell'azione, ed essa non è tutta alla vista, come si gloriava l'autore senza utilità e senza verità. Alfonso riposando su tali disposizioni riflette sulla condizione de' principi bene infelice, e si vale di alcuni pensieri di Orazio, *o fortuna invidiabile del villano ec*, ornamento tutto lirico, impertinente in bocca di un appassionato e ridondante, e vi si compara oziosamente la vita rustica e la reale per cinquantotto versi. L'immortale Metastasio sobriamente adoprò questo colore nella *Clemenza di Tito*, ma v'impiegò soli dieci versi, e Tito era un sovrano pieno di cure, ma non un Alfonso dominato da una cie-

cieca passione. Viene Rachele piangendo, ed Alfonso dice: *Raquel llora! mucho de ti recelo valor mio*. Andrebbe bene questo suo dubbio di non poter resistere, se Rachele non avesse pianto un'altra volta nell'atto I. senza aver nulla ottenuto. Rachele viene a fare l'ultima pruova del potere del suo pianto. Alfonso però, come se non l'avesse mai veduta piangere, si meraviglia dell'ardore straordinario che in lui produce:

*quando se ha visto
sino en mi dado tan extrano
exemplo,*

fenomeno tan raro y peregrino?
Non si capisce come possa dirsi fenomeno rarissimo e pellegrino l'ardore che in lui cagiona il pianto di Rachele. *Huerta* che in altro non si è occupato in tutto il tempo della sua vita che in verseggiare, non si accorgeva de' versi leonini che gli scappavano dalla penna di tempo in tempo, quale è il secondo di questi tre pel *dado tan extrano*. Egli alfine mal grado del-

delle di lei lagrime le rinnova l'ordine di partire; ma tosto ripiglia: *che ho io profferito? posso pensarlo? posso permetterlo?* Perchè no (potrebbe dirgli lo spettatore) se poche ore prima l'avete eseguito senza tanto dolore? La scena dell'atto I rende incostante il carattere di Alfonso, e scema la verità ed il patetico di quest'altra. Rachele stessa non può dissimularlo, e gli dice: non ordinaste voi stesso il mio esiglio? È vero, dice Alfonso, ma ne fu cagione la paura che io ebbi, *temor lo hizo*. Questa ingenua confessione del timoroso Alfonso potrebbe far ridere chi si ricordasse delle di lui speciose minacce trasoniche dell'atto I,

Tiemble Castilla, España, Europa, el Orbe.

In somma il carattere di Alfonso è picciolo ed inconcludente; ed il poeta Diamante un secolo prima ne fece una dipintura più uguale. Dopo ciò Rachele affetta desiderio di partire, ed il re si ostina a farla rimanere, perdona agli Ebrei, vuol pure che ella governi per

lui, e colla maggior gravità di sovrano impone alla guardia che a lei obedisca, e la colloca sul trono. Rachele ammette al bacio della mano i Castigliani trattandoli con sommo orgoglio. Essi si meravigliano della leggerezza di Alfonso, e non hanno torto, giacchè ora minaccia, ora teme, ora ordina il bando degli Ebrei, ora si pente, ora esiglia Rachele, ora la pone sul trono, e non è mai lo stesso.

Giornata III. I medesimi personaggi escono con altri sollevati della scena ultima dell'atto precedente. Or perchè entrare per uscir di nuovo? Se per unirsi in maggior numero e deliberare, dunque nell'intervallo degli atti si è fatta qualche altra cosa che non si vede in iscena a dispetto della jattanzia dell'autore che si arrogava un merito esclusivo. Se poi nulla si fa nel voto degli atti, cade *Huerta* ancora nel ridevole difetto di lasciar l'azione interrotta, che abbiamo notata in *Ayala* patrocinato dal *Sampere* o *Guarinos*. E però assai piacevol cosa vedere nella

La stessa regia sala di udienza in faccia al trono raccorsi i congiurati, macchinare, altercare, schiamazzare, sguainar le spade e gridar *m'era m'era*, senza che vi sia almeno un domestico del partito del re o di Rachele che gli ascolti o gli osservi. Essi partono ad istanza di Garcia che ne ottiene che si differisca l'eccidio di Rachele sino a che il re vada alla caccia. Manrique fa sapere a Garcia che Rachele l'esilia da Toledo, al che egli risponde magnanimamente. Qui l'autore fa nascere per incidente un contrasto fra loro, e Garcia rimprovera a Manrique varii tradimenti commessi dalle famiglie de' *Lara* e de' *Castro*, rimprovero nulla conducente all'argomento, ed inserito dall'autore per astio o per adulazione per la famiglia Garcia contro di quell'altre; e ciò unito alla menzione della predilezione del re per la caccia che svegliava l'idea di qualche allusione temeraria, sembra che avesse dato motivo alla sospensione della rappresentazione della tragedia. Rachele si pre-

senta di nuovo piangendo , perchè il re ha determinato di andare alla caccia senza riflettere ai di lei pericoli . L' autore è caduto in quest' altro inconveniente per seguire anche quì la traccia di *Diamante* . Ma nel componimento di costui che non si limita alla durata di un giorno, ma abbraccia sette anni , la caccia per cui il re si allontana dalla reggia non è ripiego inverisimile , là dove nella favola congegnata da *Huerta* il re s' invoglia risolutamente di andare a caccia poche ore dopo che il popolo ha chiesta la morte di Rachele , quel popolo ch' egli ha poco prima mortificato con far sedere l' abborrita favorita sul trono e con revocare il bando degli Ebrei . Ed in che egli si fida ? Ne' soldati che ha chiamati in Toledo ? Ma la sua passione dovea suggerirgli che que' nobili vantati da Garcia potevano aver fra essi qualche aderenza . Le lagrime di Rachele , cagione poco fa di *fenomeni rari e pellegrini* , riescono questa volta infruttuose . Il re va alla caccia . Rachele si

con-

consola alla meglio , si asside un'altra volta sul trono , parla de' pubblici affari , decreta , e fa quello stesso ch'ella un secolo prima fece nella favola di Diamante *la Judia de Toledo* . Pensa di far troncar la testa a Garcia , ma viene interrotta da nuovi schiamazzi de' Castigliani . Chiama impaurita la guardia che l'ha abbandonata ; si volge a Manrique che si ritira per avvertirne il re ; s' indirizza a Ruben che le dà un freddo consiglio e parte . Queste circostanze esigerebbero un discorso rapido , cocente , e non ciò che ella dice in ventiquattro versi freddi anziché nò , per li quali si spende più tempo che non dovrebbero darle i Castigliani irritati , e non trattenuti da ostacolo veruno . L'azione si rallenta ancora per altri trenta versi recitati da Garcia prima di offerirle di salvarla facendola uscire per una porta secreta . Questo punto dell'azione richiedeva più moto che parole . Rachele non accetta l'esibizione di Garcia , ed i congiurati tornano colle spade alla ma-

nò e vanno in traccia di lei . Garcia vorrebbe pur liberarla dalla morte e trattenerli , ma vedendo Ruben si ferma per rimproverargli con molte parole i perversi consigli dati a Rachele , N'era questo il tempo ? L'azione corre , vola , e non permette indugio veruno . Osservo che la favola di Diamante in questo passo è più rapida . Ruben si nasconde dietro del trono , Rachele vuol far lo stesso , e trovandovi Ruben gli rinfaccia i pravi suoi consigli . Giungono i Castigliani , e Rachele va loro incontro , dicendo ,

*Traidores . . . mas que digo?
en vano animo!*

*Nobleza de este reyno , así la
diestra*

*Armáis con tanto obbrobrio de
la fama*

Contra' mi vida?

Questo tratto è copiato , benchè male , dal poema *Raquel* inserito nel *Par-naso Español* . Luis de Ulloa che n'è l'autore , dice così :

Trai-

*Traidores, fue decirles, y turbada
viendo cerca del pecho las cu-
chillas,
mudò la voz, y dijo, caballeros,
asi infamais los inclitos aceros?*

Ognuno si accorge che tal pensiero si è peggiorato dal copiatore *Huerta*. Nel poema si concepisce, ma non si pronuncia la voce *traidores*, e con ciò si lascia luogo alla preghiera: nella tragedia l'ingiuria è scoccata, e la correzione giugne fuor di tempo. Nel poema Rachele vuol dire che ferendola essi macchiano i loro acciari col sangue di una femmina; nella tragedia si chiama *obbrobriosa* l'azione di armarsi contro di lei, ritrattando così la correzione; e infacciando loro la relazione, la qual cosa rende inutile la preghiera. *Inclitos aceros* nel poema contiene una lusinga, che nobilita la condizione de' congiurati, il che non esprime la *diestra* detto nudamente nella tragedia. Finalmente la stessa energica concisione dell'originale nelle parole.

Asi infamais los inclitos aceros
 si snerva nella tragedia distendendose-
 ne il pensiero in due endecasillabi e
 mezzo .

Mentre Fañez pensa a fare uccidere Rachele, Ruben in mezzo a tanti robusti armati solo debole e vile cava fuori un pugnale (come dice) per difendersi . Fañez per non far macchiare le spade de' compagni nel sangue di una femmina, impone all' Ebreo di ucciderla promettendo a lui la vita . Ruben non si fa pregare , e la ferisce . I Castigliani si ritirano . Si domandi al poeta , perchè mai Ruben non seguita coloro che gli hanno promessa la vita ? perchè rimane colà stupidamente col pugnale insanguinato alla mano ? Rachele spirando chiama Alfonso , che giugne , ed ella ha tanto di fiato che può dirgli che la plebe sollevata l' ha destinata alla morte , e che Ruben l' ha ferita . Alfonso recita un lamento di venticinque versi . Ruben si sente accusare da Rachele , vede il furore del re , ascolta ciò che egli dice , e non fug-

fugge. Chi vide rappresentar la tragedia, mi assicurò che il pubblico si stomacò di vedere quell'insipida figura rimasta sì lungo tempo col pugnale alla mano. E doveva così avvenire. Il poeta voleva farlo morire, e non seppe trattenerlo in iscena con verisimiglianza. Alfonso alfine a lui si volge, gli strappa il pugnale, e gliel'immerge nel seno macchiando la sua mano reale del sangue vile dello scellerato Ebreo. Alfonso nella conclusione procede in conseguenza del carattere datogli dal poeta, e le prime sue riferite incostanze non sono smentite dalle ultime. Egli incomincia dal fare l'ufficio del carnefice nella persona di Ruben; ma benchè prima alla sola idea che Rachele dovea allontanarsi avea chiesto ad un vassallo che gli togliesse la vita, ora alla vista del sangue e del cadavere di Rachele caldo ancora, repentinamente acquista dominio sulla sua disperazione, ed ammette in quel medesimo istante gli uccisori alla sua presenza e gli perdona, contentandosi di
dire

dire che serva loro di pena ,

*Contemplant lo horroroso de la
hazaña .*

Così termina questa tragedia di *García de la Huerta* lavoro di quindici anni .

L'autore nella morte e nel carattere di Rachele non ha alterata la storia (benchè in tanti altri fatti l'abbia senza necessità falsificata) perchè era persuaso che *corregge meglio i costumi il gastigo del vizio ed il premio della virtù* . Quì di premio di virtù non si favella , se l'autore non istimasse virtù la ribellione ed il conculcare ogni riguardo dovuto alla maestà . Si tratta solo del gastigo del vizio . Rachele enunciata come una prostituta , *ramera* , avara , ambiziosa , nociva allo stato , cagione del letargo del re , merita la morte ; nè può eccitare veruna compassione *tragica* , ma quella soltanto che detta l'umanità per gli rei che vanno al patibolo . Per convenire alla tragedia dovea rendersi meno odiosa senza ~~lasciata~~ impunita . Questa è la differ-
ren-

renza che passa tra una vera esecuzione di giustizia ed un evento esposto sulla scena tragica . L' esecuzione reale lascia il fatto come è , la teatrale l' accomoda al fine della tragedia . Il poeta dee maneggiarlo in guisa che il personaggio destinato a commuovere si renda degno di pietà , affetto ammesso come naturale all' uomo ed opportuno a metter l' anima in agitazione per disporlo a ricevere l' ammaestramento che è l' oggetto morale della poesia . Rachele (eccetto la gioventù e la bellezza) non ha qualità veruna che faccia sospirare per la sua morte . Il poeta Diamante in questa medesima guisa dipinse la sua Rachele , ed *Huerta* calcandone le orme si diede un vanto non vero , dicendo esser tal piano *un suo sistema particolare* . Si noti però che la *Rachele* del *Diamante* desta più acconciamente la tragica compassione , perchè , oltre alla gioventù e alla bellezza , la nostra più innamorata , e nel fatal momento in cui è uccisa , le pose accanto il caputo suo padre , il quale mal-

maltrattato da' sollevati ne aumenta l'infelicità, e la rende più compassionevole. La *Rachele* dunque di *Huerta* manca d'invenzione, perchè ne tolse la traccia tutta da *Diamante*. Ed il sig. *Andres* errò anche in ciò che la stimò *originale e propria* di *Huerta*, non sapendo che egli altro non fece che versificare in nuova forma la *Judia de Toledo*. In questa guisa il sig. *Sebastian y Latre* non fece che verseggiar diversamente la *Procne y Filomena* di *Francesco Roxas*; nè altra differenza vi è tra questi due autori, se non che l'Aragonese ingenuamente ne prevenne il pubblico, ed *Huerta* lo dissimulò. Egli fe peggio ancora. In ricompensa di quanto egli prese dal *Diamante*, stimò bene di escludere la *Judia de Toledo* dalla collezione che eseguì al fine del *Teatro Spagnuolo*. Questa abbraccia trentacinque favole oltre della sua *Rachele* e delle sue traduzioni di cui bentosto parleremo. Ma qual pro reca alla nazione una collezione che non è nè ragionata, nè completa,

ta, nè scelta? Non è ragionata perchè nulla addita nè degli errori nè delle bellezze de i drammi: non completa perchè non pochi altri componimenti dovrebbe contenere: non iscelta, perchè alcuni in essa s'inserirono senza merito particolare. Chi avrebbe (diamone un esempio) omessa nelle favole eroiche o la *Judia de Toledo*, o *Dar la vida por su Dama*, o *los Amantes de Teruel*, le quali sempre riempiono di spettatori le scene spagnuole, per eleggere *Eco y Narciso* nojosa favola mitologica di *Calderon de la Barca* che più non si recita? La *Raquel* moderna per altro supera la *Judia del Diamante* per la versificazione che non è senza dolcezza, e per lo stile, eccetto ne' passi indicati dove degenera in gongoresco. È anche dell'antica più regolare, benchè per questa parte già si erano prima di *Huerta* distinti *Montiano*, *Cadahalso*, *Moratin*, *Ayala*, *Sedano*.

Ne' due tometti delle *Opere Poetiche* di *Garcia de la Huerta* si vede

un rame coll' incisione di Rachele moribonda, e dell' oziosa figura di Ruben, che col pugnale alla destra stà aspettando colla sinistra nel mento che venga Alfonso e l' uccida . Questo rame è animato dal seguente distico dell' autore :

*Plebs ferro me saeva petit ; per-
reque libenter*

*Carnificis doctâ sic mage pulcrâ
manu .*

Il lettore non ne può comprendere il pensiero . Rachele (egli dirà) non può morir di buon grado , nè per l' esperata mano del boja divenir più bella . Ma eccone il commento . L' incisione del rame fu opera di *don Isidro Carnicero* ; e l' autore per lodarlo volle far una puerile allusione al di lui cognome *Carnicero*, scherzando sulla parola *carnifex* con darle erroneamente un doppio significato . *Carnicero* in castigliano dinota ciò che i Latini dicono *lanio* ; e gl' Italiani *macellajo* . *Huerta* voleva che *carnifex* destasse l' idea di *boja* insieme, e di *macella-*
jo,

jo , di boja per adattarsi alla morte ricevuta da Rachele , e di macellajo per alludere al nome dell' incisore . Ma *carnifex* in latino significa soltanto il *verdugo* dell' idioma castigliano , che è il *manigoldo* dell' italiano ; nè mai nella lingua degli Orazii e de' Tullii significò il bottegajo di un macello , come significa *carnicero* , e perciò il pensiero rimane nella testa dell' autore .

Volle anche il sig. *Huerta* rifare la *Venganza de Agamemnon* del maestro *Perez de Oliva* che la compose in prosa , e la scrisse sul gusto stravagante del *Bermudez* con ottave , odi , stanze , e con ogni sorte di versi rimati , ed anche con assonanti . Egli nell' azione si attiene al *Perez* , che seguita le orme di Sofocle , facendo anche riconoscere Oreste per mezzo dell' anello . *Huerta* in una nota coll' usata sua modestia si vanta di correggere Sofocle per far che *quedase con menos impropriedades* , cioè rimanesse spoglio della maggior parte de' suoi errori . Per conseguirlo bisognava in pro-

ma che egli sapesse quali errori ed improprietà appartenessero a Sofocle , e quali a' suoi traduttori ed indovini ; di poi che egli avesse giuste idee delle proprietà convenienti al greco argomento , ed a' greci costumi , volendo rimpastare quella tragedia . Osservo intanto che egli ha preso un cammino che lo conduce al contrario della sua promessa . In prima tratto tratto egli ingigantisce le idee semplici naturali e patetiche del greco originale : ne perde le bellezze del Coro senza rimpiazzarle in verun modo : rende la favola pesante colla noiosa lunghezza e languore de' ragionamenti : per troncarne le pretese *improprietà* , rimoderna alcune usanze , e ne aggiugne altre nuove inescusabili . Che utile cambiamento è quello d'introdurre una *cassa* capace di un cadavere intero da portarsi sugli omeri de' Greci alla guisa de' facchini , in vece di lasciarvi l'urna antica che conteneva le ceneri di un estinto , e che poteva portarsi in mano , come rilevasi da Aulo Gellio nel parlar

lat di Polò, e dall' istesso Sofocle .
 Egli sin dalla prima scena fa dire ad
 Oreste : torneranno portando nelle ma-
 ni *χερσιν*) una picciola urna di bron-
 zo , fingendo che contenga il mio cor-
 po bruciato , e ridotto in cenere . An-
 che nella scena della riconoscenza Elet-
 tra indirizzando la parola ad Oreste
 che crede morto , dice come io traduco ,
*Vieni pondo ben lieve in picciol
 vaso ,*

che picciol vaso significa quell' *ὀνυχίον*
αὐτῆς , e non già un *atahud* o ca-
 taletto , come è tal passo deformato
 dal miglioratore *Huerta* . Che miglio-
 ramento è quest' altro di far che nasca
 in iscena , e si proponga da Cillenio
 il pensiero di fingere l' arca che ha da
 contenere un peso proporzionato ad un
 corpo umano , quando Sofocle provvi-
 damente suppone questi preparativi già
 fatti prima che Oreste capiti coll' ajo
 in Micene ? E perchè in oltre non imi-
 tare la vivacità dell' originale nella ri-
 conoscenza di Oreste in vece di raf-
 freddarla sgarbatamente con fanciulle-

schi enigmi? *Chi sei?* dice l'Eletto
dell' *Huerta*, ed il di lui Oreste rispon-
de a maniera di oracolo,

*Un hombre soy que en su sepul-
cro sulca*

los mares de fortuna.

Queste sciocchezze doveano in Ispagna
esser sostituite alla sobrietà di Sofocle?
Così si sarebbe spiegato Gongora nel
colmo del delirio, e così si è spiegato
il di lui ammiratore *Huerta*, il quale
apparentemente cambiò l'urna in *ata-
hud*, per mettere in bocca di Oreste
l'indovinello, *io sono un uomo che
nel mio sepolcro solco i mari della
fortuna*. Sofocle si era ben guardato
dall'avventurare in faccia all'uditorio
Clitennestra moribonda; ed *Huerta* ne-
mico delle improprietà ve la spinge sen-
za perchè, ed a solo oggetto di decla-
mar tutta sola venti versi, e poi senza
perchè ancora se ne torna dentro. Ora
quando in argomenti sì rancidi, e trat-
tati ottimamente da più di cento poeti,
non si sanno combinar nuove situazio-
ni patetiche che formino quadri terri-
bili

bili alla maniera di Michelangelo ; quando si hanno da riprodurre con nuovi spropositi , perchè esporsi a far di se spettacolo col paragone ? Huerta ha pur tradotta (dicesi) la *Zaira* da me non veduta ; e mi auguro che ne abbia tolte le improprietà meglio che non ha fatto nell' *Agamennone* di Sofocle. Il suo compatriotto *Andres* disse di tal fatica di Huerta sull' *Agamennone*, che egli volle far gustare a' suoi le bellezze del greco teatro . Si è veduto che diverso fu l' intento dell' orgoglioso traduttore . Dovea però dire che volle rendere in castigliano tale argomento ; perchè quale greca bellezza vi ha egli trasportata in vantaggio del teatro moderno ? Ma neppure rettificando così il suo giudizio avrebbe proferta una giusta sentenza , perchè l' argomento dell' *Agamennone* già era nato in Ispagna per la traduzione del *Perez* . Tanti giudizi mal fondati , e tanti fatti erroneamente esposti , non che sulla letteratura straniera , sulla spagnuola , mostrano ad evidenza essersi il sig.

Andres ben poco curato di leggere gli scrittori nazionali, de' quali volle prendere la difesa. Senza ciò, come conciliare i lumi e i talenti di questo letterato colle sentenze che pronunzia?

Altre tragedie si composero in Madrid finchè io vi dimorai, ma non si rappresentarono. *Lorenzo de Villaroel* marchese di Palacios produsse una tragedia intitolata *Ana Bolena*, ed un'altra il *Conde Don Garcia de Castilla*, lodate dal sig. *Huerta*, ma da me non lette a cagione del mio passaggio in Italia. Vi erano ancora rimaste inedite il *Pelagio*, l' *Eumenidi*, i *due Gusmani*. Il sig. *Andres* rigido investigatore del perfetto a segno che in Italia non trova altra buona tragedia che la *Merope*, non ha poi trascurato d' inserire nella sua bell' opera non solo i componimenti gesuitici fatti rappresentare nelle loro scuole e colà rimasti, *Filottete*, *Gionata*, *Giuseppe*, *Sancio de Abarca*, ma quelli che pubblicarono *Bazo*, *Quadrado*, *Guerrero*, *Sedano*, *Ibañez* tutti derisi da' nazionali.

zionali al pari del *Paolino di Atorbe* y *Corregel* e della *Briseida* musicale di don *Ramon La-Cruz*. Io rispettando l'ingegnosa sua nazione lascio tutte siffatte filastrocche a i di lui sforzi per rapirle all'irreparabile dimenticanza.

Con più vantaggio ed onore della nazione rammenteremo alcune traduzioni delle tragedie francesi uscite dopo del *Cinna* del *Pizzarro Piccolomini*. *Eugenio Llaguno y Amirola* tradusse ottimamente l'*Atalia* del *Racine* pregiata dall'*Huerta*, e la pubblicò nel 1754. È verseggiata in endecasillabi sciolti interrotti da qualche rima arbitraria. La tradusse eziandio in Portogallo il dotto p. *Freire* prete dell'Oratorio occultandosi col nome di *Candido Lusitano* sotto di cui pubblicò più opere nel 1758. Vi premise una erudita dissertazione, in cui additò le bellezze di quell'originale capo d'opera che il sig, *Huerta* ingannando gl'innocenti suoi ammiratori stimò componimento cattivo di un imbecille. L'*Ifigenia* del medesimo *Racine* (a giudizio del famoso

Huerta) poeta dozzinale, si trasportò con tutto il garbo in castigliano, dal duca di Medina-Sidonia *Pietro de Guzman*, e si pubblicò nel 1768. Questo medesimo cavaliere nel 1776 fece imprimere la sua versione del *Fernando Cortes* di *Alessio Piron*. Egli cessò di vivere nel 1778.

Rimane a parlare di tre esecrati spagnuoli tra noi trapiantati, i quali spesero onoratamente il loro ozio in comporre alcune tragedie nell'idioma italiano, cioè dell'abate *Giovanni Colomès* catalano, di *Emmanuele Lasala* valenziano, e di *Pietro Garcia de la Huerta* fratello dell'autore della *Raquel*.

L'ab. *Colomès* nel 1779 pubblicò in Bologna il suo *Marzio Coriolano*, argomento trattato colla solita irregolarità dal *Shakespear* e dal *Calderon de la Barca*, e languidamente da altri. Non è tanto la sterilità che lo renda scabroso a maneggiarsi, quanto l'impossibilità di combinare verisimilmente in un giorno ed in un luogo l'angustia di

Ro-

Roma assediata da' Volsci, e quella di Marzio combattuto dalla vendetta che vuol prendere de' suoi nemici nazionali e dall' amor filiale. Chi vuole spaziarsi sullo stato di Roma, è costretto a render Marzio invisibile, come fece nella sua tragedia il nostro Cavazzoni-Zanotti. Chi vuol trattare dell' inflessibilità di Marzio espugnata da Vetturia, troverà sterile la materia per cinque atti. Non so però perchè non si è procurato di trattare in soli tre atti il contrasto dell' amor filiale, e del desiderio di vendicarsi nel cuor di Marzio, colla vittoria del primo che ne cagiona la morte. Il *Colomès* ha unite lo stato di Roma, la vittoria di Vetturia, la morte di Coriolano; ma ne riduce l'azione ne' contorni di Roma, ora nel campo Marzio, ora nel tempio di Marte, ora nel campo de' Volsci, e tutta la restringe con qualche violenza nel tempo prescritto dal verisimile. Essa incomincia da un punto lontano trattandosi i Romani ne' Comizii senza punto sapere dell' invasione de' Volsci,

i quali hanno già espugnata Lavinio , cacciati i Coloni Romani da Circe , Trebbia , Vitellia e Polusca , dilatati i proprii confini sino al Tebro . Si rinserrano poi troppe cose nella durata di un giorno , dovendosi fare accampare i Volsci , dar luogo ad una tregua , superare il Gianicolo , tramarsi una congiura contro Marzio dichiarato dittatore , rompersi la tregua , venirsi a un altro fatto d'armi , allestirsi barche e legni per passare il Tevere , farsi due abboccamenti colla madre , una zuffa nel campo de' Volsci , seguir la morte di Tullo , la sortita de' Romani , la fuga de' Volsci , l'uccisione di Coriolano. Contuttociò lodevoli soprammodo sono gli sforzi dell'autore per averla scritta con felicità in un linguaggio straniero. E chi oserebbe far motto di qualche squarcio prosaico , di alcun verso duro , o di qualche sentimento spiegato men precisamente ? Questo è il caso in cui l'indulgenza è giustizia . Accennerò anzi con piacere qualche tratto pregevole . Nell'atto I. si osserva una fe-

(157)

felice imitazione di un pensiero di Metastasio . Zenobia dice ,

*Salvami entrambi ,
Se pur vuoi ch' io ti debba il
mio riposo ,
E se entrambi non puoi , salva
il mio sposo .*

Vetturia nel Marzio dice :

*Ad una madre
Tu ridona il sostegno , e con la
patria ,
Se puoi , lo riconcilia : ma ram-
menta ,
Che di Roma sei padre . Salva
entrambi ,
Ma se il figlio non puoi , Roma
almen salva .*

Patetico è il discorso del sacerdote nell'atto III : felice l'immagine che Volunnia rappresenta a Marzio di se stesso posseduto da' rimorsi nel caso che trionfasse di Roma : grave la seconda scena dell'atto V , in cui Vetturia espugna la durezza del figlio : buone imitazioni di Torquato Tasso si scorgono nella scena sesta descrivendosi la rotta de'

de' Volsci : interessante in fine l'ultima scena per la morte di Coriolano .

Del medesimo abate *Colomès* è l'*Agnese di Castro* uscita in Livorno nel 1781 . La *Castro del Ferreira* , come già narrammo , copiata e piggiorata dal Bermudez (a) , è la sorgente delle *Agne-*

(a) *La tragedia del Bermudez* (scrisse il *Colomès*) è per gli Spagnuoli quello che è in Italia la *Sofonisba* , ed ha le virtù di questa ed i suoi difetti . Con pace di questo letterato che io pregio molto ed ho conosciuto di persona nella mia dimora in Bologna , io veggio troppa distanza , infinita distanza tralla *Sofonisba* e la *Nise* , tra il *Bermudez* ed il *Trissino* . Il *Bermudez* fu un plagiaro convinto , il *Trissino* inventore nel suo dramma ; il primo peccò nelle unità , il secondo insegnò all'Europa la greca esattezza : il primo formò un atto quinto assai freddo ed insipido , il secondo riuscì molto interessante appunto nello scioglimento : il primo intepidì la passione di Don Pietro colle affettate espressioni , il secondo è tutto semplicità e verità : il primo posteriore a tanti altri moderni tragici ebbe pur bisogno di copiare la favola e i pensieri del *Ferreira* , il

gnesi posteriori . La *Cerda* ed altri Spagnuoli la trasformarono in un mostro tragicomico . La *Motte* ne fece la felice sua *Inès* . Apostolo Zeno trasferendola ad un' altra nazione ne compose il melodramma *Mitridate* . Più felicemente si allontanò dalle altrui vestigia Pietro Metastasio nel *Demofonte* , il quale mette capo ancor più nell' *Edipo* di Sofocle , e nella *Semiramide* del Manfredi , che nella *Inès* . Il sig. *Colomès* ha seguita l' *Inès* del *La-Motte* nelle principali situazioni e nello scioglimento , benchè non lascia di render nobilmente giustizia alla bella produzione del Cesareo poeta Romano . La sostanza dell' *Inès* e dell' *Agnese* è la stessa , variando solo in alcune circostanze . Ciocchè nella tragedia del *La-Motte* opera la regina , viene nell' *Agnese* del *Colomès* eseguito dal

il secondo formandosi su i Greci servi di esempio a tutte le moderne nazioni nel far risorgere la tragedia regolare in Europa .

dal siniscalco del regno ; ma i motivi che agitano la regina sono assai più attivi , perchè concernono direttamente la persona di *Agnese* , per cui viene rifiutata la propria figlia ; là dove l'odio di Alvaro è contro Ferdinando , e non contro la di lui sorella . La parola data da Alfonso al re di Castiglia cagiona nell' uno e nell' altro dramma il pericolo di Agnese , e la ribellione del principe . Ma il carattere di Alfonso nella favola francese è di un padre sensibile che ama il valore del figliuolo , benchè sia disposto a punirlo , nè il poeta Cesareo ha calcato diverso sentiero nel *Demofonte* ; là dove il *Cotomès* fa nascere perturbazioni meno tragiche col formare il suo Alfonso severissimo per natura , poco sensibile agli affetti di padre , e prevenuto contro del figliuolo . Il segreto delle nozze occulte svelato al re forma una scena interessante dell' atto V dell' uno e dell' altro dramma . Nel francese però fa più grande effetto ; perchè l' arcano si è conservato solo tra il principe e la

la consorte, e bisogna dire a gloria di Metastasio che è maggiore ancora nel *Demofonte*, perchè la sola necessità lo strappa dalla bocca di Timante per salvar Dircea dal sacrificio. Nel dramma del *Colomès* però in prima non è sì pressante la necessità di svelare il secreto alla regina sin dal principio, e poi ne restano di mano in mano istruiti molti personaggi. Nel dramma francese al racconto d'Inès il re si commuove e concede il perdono, la riconosce per moglie del principe ed abbraccia i nipoti; ed il *Colomès* si è bene approfittato di questa bella scena. Il veleno apprestato dalla regina ad Agnese, per cui diviene inutile il perdono ottenuto, e ne rimane estinta, è ritrovato dell' autor francese, e gli è stato rubato da diversi tragici dozzinali. Certo *La-Motte* non lo dee a veruno, nè gli fu suggerito dalla storia della Castro. Era dunque più bello che il *Colomès*, ingenuo per altro, e probbo uomo, dopo di averlo trascritto, lo riconoscesse da quel Francese, che
dire

dire con poca gratitudine, che per necessità dell'azione ha dovuto incontrarsi con lui. La sua candidezza avrebbe accresciuto il proprio merito di avere abbellito questo colpo con nuove acconce espressioni. La stessa storica imparzialità che ci obbliga a tal confronto, ci fa dire, che il *Colomès* ha prestate a questo argomento nuove bellezze. Tale ci sembra la voce sparsa ad arte dal falso Alvaro della finta morte del re, per leggere nell'animo del principe, e per assicurarsi che *Agnese* sia da lui amata. Per lo stile lascia rare volte di esser grave, ed il patetico n'è ben sostenuto, e con passi armoniosi e robusti compensa certe espressioni che parranno intralciate, più prosaiche, e meno precise e vibrato. Debbo pur anche far notare che la ricchezza, l'energia, e la maestà della lingua italiana, e le maniere usate da' nostri poeti grandi, danno all'*Agnese* un certo che più grande che manca al cattivo verseggiatore *La-Motté*. Pieno di poetica vivacità non iscompagnata dal-

dalla passione, è il racconto di *Agnese* alla regina nell'atto II: quanto ella dice nell'atto V, è parimente espresso con verità ed affetto: chiama l'attenzione il discorso ch'ella fa al re quando discolpa il principe. In somma il sig. *Colomès* con iscelta più felice in questa seconda tragedia ha dato al teatro un' *Agnese* non indegna degli sguardi degli eruditi; e la Spagna dovrebbe gloriarsene, come la più regolare ed appassionata uscita da un suo figlio, e desiderare che fosse stata composta in castigliano. Si rileva da una lettera dell'autore scritta al sig. Pignatelli, che egli avrebbe accompagnata l' *Agnese* con altre due tragedie, se la sua salute gli avesse permesso di aggiungere l'ultima lima al suo lavoro...

Uscì nel 1779 in Bologna l' *Ifigenia in Aulide* dell' abate *Lassala*, che nel dedicarla alla contessa Caprara descrive l'invenzione del pittore Timante di dipingere Agamennone col volto coperto. Timante però posteriore a Polignoto che fioriva verso l'olimpiade XC, non

non fu l'inventore di tal ripiego che appartiene all'istesso Euripide nato l'anno primo dell' olimpiade LXXV. Euripide disse di Agamennone che volse il capo indietro, pianse dirottamente, e si coprse gli occhi con la veste,

. καμπῶλιν σρεψαίς κάραι

Δακρυὰ πρόηεν ὀμμάτων πέπλον προ-
σεῖς.

Nocque al sig. *Lassala* la scelta di un argomento incapace di migliorarsi dopo di Euripide e *Racine*, i quali a' posterì non lasciarono se non l'alternativa o di copiarli o di traviare. Egli debbe a quest'ingegni originali la semplicità, l'orditura, lo scioglimento e le situazioni principali dell'azione. Sarebbe a desiderare che vi si fosse anche attenuto in certi passi. Il carattere di Menelao, che pure nella tragedia greca sembra in certo modo inco-
stante, in questa del *Lassala* compa-
risce ancor più difettoso. In prima egli è inoperoso, si esprime con bassezza, e villania col fratello, e nel cangia-
mento che fa si dimostra arrogante,
in-

incongruente, ed opposto a' proprii interessi . Il tragico Greco compensa il difetto accennato prestando al marito di Elena discorsi lontani da' colori adoperati dal suo imitatore Valenziano . Con più senno egli ad esempio del Francese si sarebbe dipartito dal Greco nello scioglimento, in vece di adottarne la macchina a' nostri tempi non credibile . Si allontana poi il *Lassala* dall' uno e dall' altro tragico nell' oziosa scena seconda dell' atto II, in cui Achille con gli occhi bassi dice alle principesse che gode del loro arrivo, e che non può trattenersi, e parte . Sconcio, intempestivo, e mal espresso e falso è il seguente pensiero di Agamennone :

*Nel cristallo stesso
Dinanzi a cui ordinando il crine
sparso
L' arte accresceva a sua beltà
ornamento,
Cercherò almen di te la fida
immagine*

Tom. IX

k

Im-

*Impressa un dì , ma fuggitiva
altrove ,*

*Sarà dispersa , e cancellata o-
vunque*

Esser solea .

Delicatezza e proprietà si desidera anche nell'atto III nella scena di Clitennestra ed Achille . Lo stile manca di precisione , di proprietà , di forza , e di sublimità , lussureggia , ed enerva i sentimenti col distenderli con verbosità . La frequenza e non variata spezzatura del verso ne toglie ogni armonia . La locuzione è prosaica talmente che scrivendosi seguitamente come si fa in prosa , non vi si distinguerebbe il numero de' versi . Circa la lingua tutto si dee perdonare a uno straniero che si studia di coltivar quella del paese ove abita . Osservo nonpertanto che vi si trova espresso con passione e felicità ciò che nell'atto IV dice Ifigenia al padre , tratto dal greco , e ciò che ella dice ancora nella conchiusione della settima scena dell'atto V .

L' esgesuita *Pedro Garcia de la Huer-*

Huerta non prese a tradurre o imitare favole straniere; ma pieno dello spirito di *Vincenzo* suo fratello volle recare al nostro idioma in versi sciolti la di lui *Raquel*, com'egli dice,

*Per la gloria di dare all'un
germano*

*Dell'altro un segno di verace
amore.*

Egli ad eccezione di aver sopresse le millanterie stomachevoli della prefazione dell'edizione matritense della *Rachele*, e ratificata alcuna delle varie espressioni false e gongoresche dell'originale, attende unicamente a servire al dovere di fedel traduttore, e nella sua copia non altera punto la traccia della favola spagnuola, nè rende meno ineguale e più congruenti i caratteri, nè dà più fondamento alla compassione tragica, nè corregge gli errori di storia, nè tutte castiga le intemperanze dello stile. Questo semplice giudizio portato sulla versione della *Rachele* non è stato punto alterato dopo che seppi che *Don Pedro de la Huerta*,

in non so quale sua operetta che avea trasmessa per istamparsi a Madrid, abbia trattato l'autore della *Storia critica de' Teatri* con tutta l'animosità e l'asprezza fraterna. Noi annojati dalle inette sofistiche cicalate de' piccioli entusiasti apologisti che sacrificano all'amor di partito le arti e la verità, e turbano la tranquillità delle lettere con gli orrori e gl'impeti de' fazionarii, lasceremo per ora borbottare in pace, ed insolentire a sua posta quest'altro esgesuita, e ci contenteremo per suo meglio di augurargli miglior gusto e minor villania e *spleen* del di lui fratello.

C A P. VI

*Teatro Spagnuolo Comico
e Tramezzi.*

I

Commedie .

Quanto più siamo persuasi dell'acutezza dell'ingegno spagnuolo nel trovar nelle cose il ridicolo, e dell'eccellenza della ricchissima lingua di tal nazione che si presta con grazia e lindura alle festive dipinture de' costumi; tanto maggior meraviglia ci reca il vedere in quelle contrade sì negletta la buona commedia nel secolo XVIII, in cui anche nel settentrione vanno sorgendo buoni imitatori di Terenzio e di Machiavelli, *Wycherley* e *Moliere*.

Non possiamo rammemorare senza ribrezzo tra' comici scrittori nella prima metà del secolo altri che *Giuseppe Canizares*, sebbene da' satirici del suo

tempo motteggiato come cattivo verseggiatore . Seguendo il sistema de' passati drammatici , egli scrisse commedie sregolate ma dilettevoli per la buffoneria , e prossime alla farsa . Debbo però prevenire la gioventù che la farsa non è mica opera spregevole o facile . L' esperienza giornaliera dimostra che per mille drammatici che tesseranno tragedie regolate , ma insipide destinate a morire il dì della loro nascita , lo stento se ne incontrerà uno che sappia comporre una farsa piacevole atta a resistere agli urti del tempo , come son quelle di Aristofane o di *Moliere* . Le favole del Cañizares da me vedute ripetere in Madrid sono : *El honor da entendimiento*, *el Montañes en la Corte*, *el Domine Lucas* . Nella prima si dipinge una specie di Cimone di Giovanni Boccaccio , il quale non per amore ma per onore diviene scaltro , cambiamento che si rende verisimile per la durata dell' azione di più mesi . Nella seconda si fa una piacevole pittura locale della vanità degli abitatori delle mon-

montagne delle Asturie , i quali si tengono per nobili nati , ed ostentano la loro *executoria* ossia carta di nobiltà in ogni incontro . Il titolo del *Domine Lucas* è tolto da una commedia di *Lope de Vega* che ebbe luogo nel Teatro Spagnuolo del *Linguet* . Ma la favola del *Canizare* è assai più piacevole , ed è la sola che con tal titolo comparisce su quelle scene . Il *Domine Lucas* è uno studente de' monti Asturiani sommamente goffo ed ignorante ; ed il di lui zio che esercita l'avogheria , non è meno ridicolo . Ha costui due figliuole , delle quali la prima egli destina a don Lucas , il quale però ama l'altra sciocca e semplice al pari di lui . Aumenta il ridicolo del carattere di don Lucas il capriccio di volere esperimentar Leonora a lui promessa , e prega un suo amico che è di lei occulto amante , a fingere di amarla , e gliene dà tutto l'agio .

Ma il primo che abbia osato pubblicare in Ispagna una commedia senza stravaganze , fu l'autore di una buo-

na *Poetica Spagnuola* Ignazio Lissàn. Diede egli nel 1751 alla luce in Madrid sotto il nome del *Pellegrino* una giudiziosa traduzione in versi col l' assonante del *Pregiudizio alla moda* di *La-Chaussée* intitolandola la *Razon contra la moda*.

L' avvocato Nicolàs Fernandez de Moratin mentovato fra' tragici si provò anche nel genere comico, e nel 1762 impresse la sua *Petimetra*, nella quale, ad onta di una buona versificazione, e di una lingua pura, e della natural vivacità e grazia dell' autore, riuscì debole nella dipintura di donna *Gerónima*, e sforzato ne' motteggi, e cadde ne' medesimi difetti ch' egli aveva in altri ripresi. Ne scrisse un' altra intitolata *El ridiculo don Sancho* che rimase inedita. Essendosi compiacinto l' autore di permettermene la lettura, vi ammirai pari armonia nella versificazione e grazia di locuzione, ma parvemi priva di energia e d' interesse nella favola e nel costume.

Nel *Saggio teatrale* del sig. *Sebastian*

stian y Latre si pubblicò anche una di lui riforma del *Parecido en la corte*, in cui procurò di conservare le unità, ma poche volte ritenne le grazie dell'originale.

Nel 1770 uscì in Madrid la commedia intitolata *Hacer que hacemos*, cui noi potremmo dare il titolo di *Sex Faccendone*, di uno che vuol mostrarsi sempre affaccendato, ma che nulla ha da fare. L'autore si occultò sotto il nome di *Tirso Ymareta*. Questo nome si vuole anagramma di *Tommaso Yriarte*, di cui parleremo da qui a poco; ma se egli ricusò di riconoscere per sua tal commedia, non è giusto attribuirgliela, benchè gli appartenga, tanto più che egli si è nominato in altre due favole. *Tirso* dunque racchinse in un giorno l'inazione di questa favola con particolare noiosità. Egli avea in mente un embrione accozzato di molti tratti ridicoli di un uomo che vuol mostrarsi pieno di affari, e non fa mai nulla; ma gli mancò la necessaria sagacità nella scelta
de?

de' più teatrali ; nel dar loro la dovuta graduazione , nell' incatenarli ad una azione vivace propria della commedia , e nel prestarle interesse e calore .

Tutte le altre favole pubblicate nella penisola sono tali che ci rendono preziose le irregolarità , e le stravaganze ancora del secolo XVII : E quando mai al tempo del *Calderòn* venne alla luce una favola più mostruosa del *Koufican* di un tal *Camacho* ? Quando si videro più sciocche fanfaluche di quelle che portano il titolo di *Marta Romorandina* mostruosità insipide di trasformazioni e magie , che nella state del 1782 per un mese intero si recitarono con meraviglioso concorso ogni giorno ? Quando si tradussero ottimi drammi forestieri più insulsamente e sconciamente di quello che *Ramòn La-Cruz* , ed altri simili poetastri fecero del *Temistocle* , dell' *Artaserse* , del *Demetrio* , dell' *Ezio* , dell' *Olimpiade* deteriorate e tradite da capo a fondo , e segnatamente imbrattate coll' introdurre un buffone che interviene ai tratti-
ni-

amenti de' re, e degli eroi Greci e Romani? Quando ne' secoli più rozzi di ogni nazione si sono presentate sulle scene favole più incondite di quelle rappresentate in Madrid dal 1780 inclusivamente sino al carnevale del 1782 della *Conquista del Perù*, del *Mago di Astracan*, del *Mago del Mogol*? Io non ne nomino i meschini autori per rispettar la nazione; ma probabilmente essi troveranno ricetto nella *Biblioteca de' viventi* del *Samyere* per morire ed esser seppelliti in coro in siffatto scartabello, di cui sento che in Ispagna altri già più non favella se non che il proprio autore.

Gli ultimi anni del secolo XVIII ci presentano pochi componimenti ma ben degni di nominarsi con onore. Non si cerchino però negli scritti apologetici, nè del *Nasarre*, nè dell' *Huerta*, nè del *Lampillas*, nè dell' *Andres*. È il Napoli-Signorelli preteso scrittore antispagnuolo, che con dispendio se gli ha fatti venire dalle Spagne per rendere loro giustizia; e se gli apologisti ne fa-

faranno per ventura menzione nelle stampe de' loro libri , non ne saranno obbligati che alla *Storia de' Teatri* in sei volumi , ed alle *Addizioni* che vi feci nel 1798 .

Los Menestrales (gli artigiani) commedia di cinque atti in versi endecasillabi con assonante di *Candido Maria de Trigueros* si rappresentò e s'impresse in Madrid nel 1784 in occasione della pace conchiusa coll' Inghilterra , e della nascita de' due reali gemelli Carlo e Filippo . Lodevole fu il disegno dell' autore di esporre sulla scena alla pubblica derisione la ridicola vanità degli artigiani , i quali abbandonando il proprio mestiere sorgente della loro opulenza , sacrificano tutto per parer nobili , ed o si coprono di ridicolo , o cadono nelle ultime bassezze , e giungono anche ai delitti . *Trigueros* osserva in questa favola le regole dell' unità , si attiene scrupolosamente alla pratica moderna di non mai lasciar vota la scena , e si vale di una locuzione propria della mediocrità de' per-

so-

maggi imitati. Vi si spargono quà e là acconciamente varie invettive contro s' pregiudizii, e delle gotiche opinioni e' nobili, che per puntigli ereditati alla barbarie conculcano la virtù e la giustizia. Un villano p. e. con un asino carico di paglia urta, e spinge al suolo un nobile immaginario, ed un altro impostore che ha preso il titolo di *barone* essendo di origine e di mestiere ciabattino, dice con disdegno, *¿merece mil muertes? y el honor?* La don Giovanni personaggio sensato riprende.

No hay mas que dar mil muertes? . . .

Dar la muerte por un capricho solo

A un hombre! al que es mi hermano! me extremezco.

Quando llegará el dia alegre y santo

que olvidemos que huvo en todos estos tiempos

estos nombres odiosos y crueles de pundonor, venganza, punto y duelo? La

La giovane Rufina carattere freddo ma di buona morale nella scena seconda del II atto vorrebbe che Cortines suo padre (sarto di mestiere che si adira se altri se ne sovventa , e vuol passar per nobile) venisse richiamato alla ragione col mostrarglisi per qualche via gl' inconvenienti della sua vanità ; ma come buona figliuola teme che tal disinganno accader possa con danno o dispiacere del padre . Quindi nella scena seguente domandandole Giusto che cosa mai pensi di ciò che si va disponendo , ella con tenerezza risponde :

que à mi padre
me manda obedecer el santo cielo:
si tu remedio encuentras , sin que
tenga
pesar Cortines , me daràs con-
tento .

Pero vè que es mi padre .

Non posso con tutto ciò lasciar di dire che la favola procede con lentezza e languore , e si sviluppa sforzatamente usandosi ne' primi atti varie reticenze senza vedersene il motivo per
 ri-

ridurre tutto allo scioglimento. Anche i caratteri abbisognano di maggior naturalezza ed energia, specialmente quelli di Raza e di Pitanzos. Scarseggia finalmente di sali e lepidezze urbane, e di partiti piacevoli, ed è ben lontana da quella forza comica che chiama l'attenzione, rapisce e persuade con diletto. Ma perchè la sua regolarità e giudizio, e l'oggetto morale che vi si nota, non ha stimolato a conoscerla qualche apologista nazionale degli ultimi anni?

Nè *Andres*, nè *Lampillas*, nè *Huerta* esageratori *sur parole* del merito comico delle favole di *Naharro* e della *Celestina* (che battezzano per componimento teatrale), mostruose produzioni che mal conobbero, hanno procurato d'informarsi, se in mezzo alle stravaganze anche a' nostri di esposte sulle scene spagnuole siesi recitata una commedia pastorale in cinque atti con cori, e con prologo eziandio composta, ed impressa in Madrid l'anno stesso 1784 per la pace fatta coll'Inghilter-

terra, e per la nascita stessa de' re-
gemelli? Essa appartiene a *don Juan*
Melendez Valdes, e l'antispagnuo-
lo preteso Napoli-Signorelli ne dà con-
tezza in Italia, e provvede all' indolen-
za degli apologisti spagnuoli sempre in-
grati, e declamatori, e sempre copisti
desidiosi.

Il *Valdes* ha posta in azione la no-
vella di *Basilio e Chiteria* leggiadramen-
te descritta dal celebre *Cervantes* nel-
la Parte II del *Don Quixote*, e l'ha
ingenuamente citato, intitolandola la
Bodas de Camacho, le nozze di *Ca-*
maccio. Lo stile sobrio per la giuster-
za de' sentimenti e per la proprietà del-
l'espressione, ricco e copioso d' imma-
gini e di maniere poetiche ammesse
nel dramma pastorale, appassionato ne
i punti principali della favola; la veri-
ficazione armoniosa di endecasillabi e
settenarii alternati e rimati ad arbitrio;
i caratteri singolarmente di *Basilio*, di
Chiteria, di *Petronilla*, *Don-Chisciot-*
te ben sostenuti; la passione espressa
con vivacità e naturalezza; lo scogli-
men-

mento felicemente condotto sulle tracce dell' autor della novella ; l' azione che in ciascun atto dà sempre un passo verso la fine ; tutto ciò raccomanda a' contemporanei imparziali questo componimento e l' avvicina in certo modo alle buone pastorali italiane . Quanto dice Chiteria meriterebbe di traseriversi interamente . In un monologo pieno di un patetico che giugne al cuore , dice la pastorella nella scena prima del atto II :

Ay ! Esta misma vega

*Testigo fue de nuestro amor ,
testigo*

De mil hablas suaves ,

*De mil tiernas promesas , y mil
juegos ,*

Que eran un tiempo gloria ,

Y ahora son dolor en la memoria.

Aqui dulce cantaba ,)

Alli allegre reia ,

*Aquí con su guirnalda me ce-
ñia ,*

Y allí me la quitaba !

Tom. IX

I

Ay

*Ay triste! el valle dura,
Y acabò mi ventura!*

Nella terza scena del III in cui si parlano la prima volta dopo la lor divisione Basilio e Chiteria, la tenerezza disgraziata aumenta a meraviglia l'interesse, e commuove e penetra nell'intimo dell'animo di chi legge o ascolta. Cresce nel IV il movimento pel festivo e lauto apparecchio delle nozze, e per la protezione che Basilio implora di Don Chisciotte, raccontandogli il vero della propria disperazione misto col finto soccorso del mago e del presagio di lui che dispone lo scioglimento condotto con verisimilitudine e con espressioni confacenti allo stato di Basilio ed al concertato disegno.

Urtarono due altri moderni scrittori teatrali verso gli ultimi tre lustri del secolo XVIII contro la corruzione del teatro spagnuolo sostenuta da' commedianti e dal *La-Cruz* e suoi colleghi in mostruosità sceniche. Furono tali due scrittori *Tommaso Yriarte* e *Leandro Fernandez de Moratin*. Il primo fu

Ar-

Archivario della real Segreteria di Stato, che si vuole l'autore della riferita commedia *Hacer que hacemos*, e scrisse due commedie assai migliori, intitolate *El Señorito Mimado*, ossia la *Mal Educacion*, e la *Señorita Malcriada* impresse nelle opere dell'autore, indi separatamente nel 1788, due lodevoli argomenti felicemente scelti per istruire e dilettere.

Si rappresentò la prima nel 1788 in Madrid nel *Coral del Principe*, e piacque. La dipintura di un giovane educato con moine e carezze senza verun freno da una madre debole e compiacente, e cresciuto senza virtù e abbandonato alla leggerezza e al libertinaggio, dovè interessare pel vivo ritratto degli effeminati sbalorditi originali, i quali abbondano nelle società culte e numerose. I caratteri di don Mariano mal educato, di sua madre che chiama amor materno la cieca sua condiscendenza, di donna Monica avventuriera che si finge dama, e serve di zimbello in una casa di giuoco, sono

comici ed espressi con verità e destrezza . Conveniente è quello di don Cristofano tutore e zio del Signorino accarezzato che si occupa a riparare gli sconcerti della famiglia . Sono figure subalterne, e tal volta fredde , donna Flora , don Alfonso e don Fausto . Nell' ultimo atto esce una sola volta in teatro don Taddeo *Trapalon* che è un ritratto degli antichi *sicofanti* . La favola consiste nel scoprimento e nella punizione di donna Monica e nell' esiglio di don Mariano per essere stato sorpreso in un giuoco proibito che porta in conseguenza il dolore della madre ed il matrimonio che non interessa punto di Flora con Fausto . L' azione si conduce regolarmente con istile proprio della scena comica , e colla solita buona versificazione di ottonarii coll' assonante . Taluno troverà soverchie le operazioni della favola nel periodo che si racchiude dall' ora di sesta all' annottare . Il *trage de por la mañana* di don Mariano indica che egli venga a casa prima dell' ora di pranz-

pranzo; e se egli non ha desinato nella propria casa, non dovea dirsene un motto? La venuta di donna Monica nell'atto III in casa di don Cristofano dopo essere stata ravvisata per la stessa Granatina, sembra poco verisimile, e con un solo di lei biglietto poteva invitarsi don Mariano al giuoco e rimetterglisi le lettere falsificate di Fausto e Flora. Soprattutto vi si desidererà più vivacità e più necessario incatenamento ne' passi dell'azione. Noi facciamo notare tralle cose più lodevoli di questa favola le origini della corruzione del carattere di Don Mariano indicate ottimamente nella seconda scena dell'atto I, e la di lui vita oziosa descritta da lui stesso in pochi versi nella settima del medesimo atto. Voi non sapete vivere, egli dice a Fausto, siete schiavo del vostro impiego; aggiunge,

No señor, la libertad . . .

Por eso, quando ha dicho algo

Mi Madre sobre buscarme

Destino, se lo he quitado

(166)

*De la cabeza La vida
Es corta . Se pasa un rato
De paseo , otro de juego ,
Quattro amigos , al teatro ,
Algun baile , la tertulia ,
Tal qual partida de campo ;
Y uno gasta alegramente
Lo poco que Dios le ha dado .*

Stimabile finalmente è l'incontro comico della scena dodicesima dell'atto. Il di donna Monica dama riconosciuta per Antonietta di Granata , ed artificiosi i di lei raggiri per ismentir don Alfonso .

Gettata sul conio della precedente è la *Señorita Mal-criada* impressa e non rappresentata ch' io sappia , nella quale si descrive una fanciulla ricca guasta dall'educazione di un padre sperperato ; come nell'altra è una madre oscitante e mattamente indulgente che corrompe il costume del figliuolo . Vi s'introduce una donna Ambrosia vedovetta trincata di dubbia fama , che alimenta nella *Pepita* capricciosa imperinente intollerante tutte le dissipazioni della

della gioventù senza costume , e fomenta la di lei sconsigliata propensione per un vagabondo ciarlatano ; come nella prima favola donna Monica avventuriera contribuisce alla ruina di don Mariano . Don Eugenio onorato cavaliere che ama Pepita e vorrebbe correggerne i difetti , equivale al Fausto della prima commedia : don Basilio che fa riconoscere nel finto marchese un vero truffatore di mestiere , corrisponde ad Alfonso , per cui viene a scoprirsi la falsa dama dell'altra favola . Il viluppo e lo scioglimento di questa è fondato , come nella precedente , nell'artificio di due finte lettere . La critica potrebbe suggerire che meglio forse risalterebbero gli effetti della pessima educazione di Pepita , se la di lei zia si mostrasse meno pungente in ogni incontro , e don Eugenio innamorato meno noioso , che ostenta sempre una morale avvelenata da un'aria d'importanza e precettiva . Questo Eugenio non dovrebbe continuare nè a moralizzare nè a correggere Pepita promessa

ad un altro a cui il padre ha già contati diecimila scudi per le gioje . Pepita in tali circostanze non dovrebbe nell'atto II inoltrarsi in una lunga e seria conferenza deliberativa col medesimo Eugenio e con la zia . Il carattere di Bartolo portato a tutto sapere e a tutto dire non dovrebbe permettergli di tacer come fa in tutta la commedia l'importante segreto della finta lettera posta di soppiatto in tasca di don Eugenio , che egli non ignora sin dall'atto I . Sembra in fine che in una favola che l'autore vuol che cominci di buon mattino e termini prima di mezzodì , non possano successivamente accadere tante cose , cioè diverse conversazioni riposatamente , consigli , trame , deliberazioni , una scena di ricamare poco propria in campagna , un giuoco di *tresillo* , indi un altro di *ventuna* , ballo , merenda , accuse contro Eugenio e Chiara , discolpe , arrivo di un nuovo personaggio ec. . Chechesia però di tutto ciò la favola merita lode per la regolarità , per lo stile conveniente al ge-

genere de' caratteri di Pepita, di Ambrosia, di Gonzalo e del marchese, nel qual personaggio con molta grazia si mette in ridicolo il raguettismo di coloro che sconciano il proprio linguaggio castigliano con vocaboli e maniere francesi, del cui carattere in Italia diede l'esempio Scipione Maffei nel suo *Raguet*, ed in Ispagna il riputato *Isla*, autore del *Fray Gerundio*.

È altro stimabile moderno autore sì benemerito della buona commedia nazionale il sig. *Leandro Fernandez de Moratin*, è nato in Madrid dal prelodato *don Nicolàs*, di cui ha ereditato l'indole poetica, l'eleganza e la grazia dello stile, la dolcezza del verseggiare e la purezza del linguaggio. Se ne hanno quattro commedie, che s'intitolano, *el Viejo y la Niña* (il Vecchio e la Fanciulla) la *Mogigata*, che noi potremmo intitolare la *Bacchettona* trattandosi di una giovane che dà ad intendere di volersi chiudere in un chiostro austero, la *Comedia nueva*, *el Baron*. Le due prime divise in tre atti ed

ed in versi ottonarii coll' assonante erano composte sin dal 1786, ma la prima s'impresse nel 1790 quando si rappresentò con piena approvazione nel teatro detto del Principe. La seconda a me per amicizia rimessa dall'autore manoscritta, non so quando rappresentata, s'impresse nel 1804 col nome arcadico dell'autore *Inarco Melenio*. La terza in due atti ed in prosa si rappresentò in Madrid nel medesimo teatro a' 7 del febbrajo del 1792 quando s'impresse. L'ultima in due atti ed in versi si pubblicò col medesimo nome arcadico nel 1803. Sono state tutte e quattro da me rendute italiane.

Eccò il contenuto del *Vecchio*, e la *Fanciulla*. Un perverso tutore a condizione di non essere astretto a dar conto dell'amministrazione de' beni di Isabella sua pupilla che conta poco più di tre lustri, la sacrifica facendola sposa di un vecchissimo caduco mal sano rantoloso che ne ha passati quattordici ed ha atterrate tre altre mogli. Ella amava un giovanetto della sua età che
era

era andato in Madrid, e per dissiparne
 la ripugnanza, le danno a credere con
 false lettere che egli abbia colà preso
 moglie. Si conchiude l'inequalissimo
 matrimonio, e dopo due o tre setti-
 mane arriva l'amante e trova Isabella
 sposata a don Rocco suo corrisponden-
 te, in casa di cui viene ad albergare.
 La virtù della fanciulla è a cimento
 colla sua passione. Il giovine si de-
 termina a partire per recarsi in Ame-
 rica. Ella ode il tiro di leva, sviene,
 e come ripiglia i sensi, con mille ra-
 gioni obbliga don Rocco a consentire
 che ella vada a chiudersi in un ritiro.
 Questa commedia è nel buon genere
 tenero, ed insinua la giusta avversione
 per le nozze disuguali di una fanciul-
 la di quindici a venti anni con vecchi
 che ne hanno corsi più di settanta.
 Il giudizio, la regolarità, la morale,
 la delicatezza delle dipinture, la versi-
 ficazione e la locuzione eccellente, ne
 formano i pregi principali. Merita ben
 di essere dagli esteri conosciuta, e sin-
 golarmente per le seguenti cose.

avoli trovo tutte le scene del vecchio don Rocco col suo domestico Mufioz: eccellenti quelle d' Isabella col suo amante e specialmente la dodicesima dell' atto I, e l' undecima dell' atto II: delicatamente espressa l' angustia d' Isabella astretta dal vecchio a parlare all' amante, mentre egli da parte ascolta ed osserva, la quale scena, benchè non nuova, produce tutto l' effetto: commovente quanto comporta il genere comico è la scena in cui Isabella ode il tiro di leva del vascello nel quale è ito ad imbarcarsi l' amante: finalmente tira tutta l' attenzione l' ottima ariinga d' Isabella, in cui svela i secreti del suo cuore al marito, detesta l' inganno del tutore, assegna le ragioni di non essersi ella spiegata liberamente, rifondendone la cagione all' educazione che si dà alle donne, onde si avvezzano alla dissimulazione. Ne adduco per saggio la mia traduzione di buona porzione della scena undecima citata dell' atto II:

Isabella

Vien gente . . . oimè! Desso è che viene? Io vado . . .

Mi-

(173)

*Misera che farò ? Veder nol vo-
glio .*

Giovanni

Isabella ?

Isabella

*Se amore e gentilezza
Quì vi scorge, o signor, per con-
gedarvi ,
Il ciel vi guardi , e vi conduca
(aimè !)*

Giovanni

A dirti io vengo sol . . .

Isabella

Sì che ten vai .

*Lo so : va pur , te lo consiglio io
stessa ,
Vanne , crudel : se hai tu valor
bastante
Per eseguirlo , anch' io , se pria non
l' ebbi ,
Tanto or ne avrò per affrettar co'
prieghi
L' infausto istante .*

Giovanni

Ah che non sai qual pena . . .

Isa-

(174)

Isabella

*Eh sì , quanto io ti debba io non
ignoro,*

*So . . . parti , fuggi , lasciami ma-
rire .*

*Ma infin ten vai ? ma certo è dun-
que ? e certo ?*

*Dopo un sì fido amor , dopo tan-
ti anni ,*

*Dopo tante speranze ecco qual pre-
mio*

*Mi preparò la sorte ! Ah l' amor mio
Ciò meritò ?*

Giovanni

L' ho meritato io forse ?

Ingrata donna , e che facesti mai ?

*Per te , per te . . . tu la cagion
tu sei*

*D' ogni tormento mio ! Qual fu la
tua*

*Facilità crudel ! Dunque ha potuto
In breve ora un rispetto una vio-
lenza*

*Astringerti a disciorre il più bel
nodo*

*Fatto per man d' amor , dal tempo
stretto !*

Oh

(175)

*Oh tempo! oh lieti dì! te ne ram-
menti?*

Ti rammenti, Isabella.

Isabella

Io vengo meno . . .

Giovanni

*Quando di nostra sorte appien con-
tenti*

*D' un innocente amor dolci gu-
stammo*

*E teneri momenti! La strettezza,
Il concorde voler, l' etade, il ge-
nio,*

Gli scherzi, i finti sdegni . . .

Isabella

Ah tu m' uccidi!

Giovanni

*Un motto, un guardo tuo, qual-
che sospiro*

*Era de' voti miei gloria e misura.
Tutto è finito? S' io t' amai, se un
tempo*

*Ci annammo, un' ombra or ne ri-
mane, un sogno.*

*D' un vil cedesti agli artifizii in-
degni!*

Va-

(176)

*Vana illusione e gelosia fallace
In te si armaro del mio amore a
danno !*

Fralezza femminile !

Isabella

*Il cuor mi scoppia;
Tardi ne piango .*

Giovanni

*Tardi , è ver ; la morte
Terminerà il mio male .*

Isabella

*Il ciel nol voglia .
Io , sì , ne morirò , chè in me non
sento ,
Valor per tante pene . . . ah ! sven-
turata !*

Giovanni

*Addio , mio ben ; non ci vedrem
più mai .*

*Lungi da te cercherò climi ignoti .
Tu la memoria almen di tanto af-
fetto*

*Serba , mia cara ; altro da te non
bramo .*

*Amami , pensa a me ; forse ristoro
Troverò al mio dolore , immagi-
nando*

CE

Ch'una lagrima almen , qualche sospiro

Potrò costare alla beltà che perdo.

Più piacevolezza più forza comica scorgesi nella *Mogigata* , i cui caratteri , sebbene non tutti nuovi , veggonsi delineati con circostanze proprie a svegliare l' attenzione perchè tratte con garbo dal puro tesoro della natura . Due coppie di personaggi dissimili , cioè due fratelli e due cugine in continuo contrasto danno acconcio risalto non meno alla moralità che al ridicolo , Ne' due fratelli vedesi l' immagine degli Adelfi di Terenzio . Don Martino simile a Demea burbero difficile avaro intrattabile , rileva la sua figliuola Chiara con tanta asprezza che ne altera l' indole , e la rende falsa e bacchettona . Don Luigi simile a Mizione nella dolcezza ma con più senno indulgente , e più felice ancora nel frutto delle sue cure paterne , educa la sua Agnese con una libertà onesta , la forma alla virtù alla sincerità alla beneficenza . Trionfa la geniale ragionevolezza di don Luigi e l' amabile fran-

chezza di Agnese , al confronto dell' aspro e tetro umore di don Martino e dell' ipocrisia di Chiara . Ma questi caratteri sviluppandosi con maestrevole economia lasciano alla bacchettona il posto di figura principale nel quadro ossia nell' azione che consiste nel scoprimento della di lei falsa virtù e santità , per mezzo di un tentato matrimonio clandestino . Discostandosi questa favola dalla precedente nella sola specie , ne conserva i pregi generali della buona versificazione , del buon dialogo , della regolarità , della grazia , dello stile e del giudizio . Lodevoli singolarmente sono nell' atto I : la scena prima in cui si espone il soggetto , si dipingono i caratteri , e si scopre con senno la sorgente della dissimulazione di Chiara : le due seguenti ove si manifesta il carattere leggiero stordito e libertino di Claudio ; gli artifizii dell' astuto Penico proprii della commedia degli antichi ed accomodati con nuova grazia a' moderni costumi spagnuoli . Anima l'atto II un colpo di teatro che

ri-

rileva l' ipocrisia di Chiara e la vera bontà di Agnese , perchè quella per discolarsi di un suo errore all' arrivo di suo padre prende il linguaggio melato degl' ipocriti e fa credere colpevole la cugina . Nell'atto III son da notarsi le seguenti cose : un altro colpo di bacchettona allorchè parlando Chiara con Perrico delle sue nozze clandestine , si accorge che viene il padre , e senza avvertirne il servo muta discorso , e dice , *io voleva mettermi tralle cappuccine per meritare con una vita più austera una corona più gloriosa , ma bisogna obedire al padre* : la scena in cui don Luigi vorrebbe che ella si fidasse di lui e gli dicesse se inclinerebbe allo stato conjugale , ed ella punto non fidandosi continua sempre col tuono di bacchettona : l'artificio con cui si prepara lo scioglimento colla mutazione non prevista che fa un parente del suo testamento . Questo parente deliberato avea di lasciar Chiara erede del suo ; ma sapendo che era determinata a farsi religiosa , dispone de' suoi

beni a favore di Agnese e muore. Ciò forma la disperazione ed il castigo dell' avido vecchio don Martino, di Chiara e di Claudio. Tutto per essi è sconcerto, amarezza, desolazione; quando Agnese umana pietosa magnanima intercede per la cugina da cui era stata offesa, promette di rinunziarle parte de' beni ereditati per non lasciarla cadere nella miseria, e la riconcilia col padre. Questo scioglimento interessante è accompagnato da una felice esecuzione. Sebbene io l'abbia tradotta interamente in prosa, come feci altresì della precedente, pure ne addurrò quì lo squarcio che ne pubblicai in versi nel 1790 nel sesto volume di quest' opera: *Vada* (dice della figliuola l' irato don Martino) *vada da me lontana, viva infelice, sappia a quante disgrazie la soggetta il pessimo suo procedere.* Ma Agnese in questa guisa gli si oppone:

*No, non fia mai che la disgrazia
io vegga*

*Di mia cugina, e non la senta io
stessa* *Nel*

*Nel più vivo dell' alma . Amato
Padre ,*

*Poichè appresi da te le altrui sven-
ture*

*A deplorar , ed a mostrar con fatti ,
Non con parole , una pietà verace ,
Concedimi (e ben so che mel con-
cedi)*

*Ch' io le porga la man : misera ,
errante ,*

*Abbandonata io la vedrò , nè seco
Dividerò i miei beni ? Ah nò , de-
testo*

*Una ricchezza sterile che il uumero
Degli oppressi non scemi . Oggi as-
sicuri*

*Legittimo contratto in suo favore
Quanto a lei cedo : un generoso
amplesso*

*Del padre suo i dubbii miei disgom-
bri ,*

*E a tutti il suo perdon renda la
calma .*

*Deh piaccia al ciel , cugina , che tu
vegga*

Dal sincero amor mio rassicurata

(182.)

*La tua felicità, giacchè vi prende
Tanta parte il mio cuor, ch' esser
non voglio*

Felice io stessa, se non sei tu lieta.

Queste due commedie bene scritte di un vivace poeta pieno di valore e di senno; le quali secondate potevano formare una fortunata rivoluzione nelle scene ispane, incontrarono i soliti ostacoli de i commedianti di Madrid. Io converrei secoloro per la seconda accomodandomi alle circostanze del paese, sino a che l' autore non vi avesse sfumate certe tinte risentite d'ipocrisia onde, per altro, ben s'imita l'abuso che fanno i falsi divoti delle pratiche ed espressioni religiose. Ma perchè rifiutarono per tanto tempo la prima? Ciò che in Italia nuocono alle belle arti le combriccole de' semidotti che si collegano contro del merito e degl' ingegni ben coltivati, e le mignatte periodiche e gli scarabbocchiatori di mestiere di ciechi colpi d'occhi è di articoli per giornali venduti, noteva a que' dì nelle Spague ai progressi teatrali
la

(183)

la turba inetta degli apologisti ed i colleghi di quel *poetilla La Cruz* che tiranneggiava i commedianti nazionali.

Dopo di avere l'ingegnoso autore nel 1789 data la caccia a' poetastri con un piacevole opuscolo intitolato *la Derrota de los Pedantes* (la sconfitta de' pedanti) nel quale gli spaventa , gli schernisce , gli dipinge giocondamente , gli confonde e gli caccia in fuga con piacer del pubblico che gli riconosce ; il sig. Moratin compose la nominata in terzo luogo *Commedia nueva* , ove espone una fedel dipintura (a quel che si dice nel prologo) dello stato attuale del teatro spagnuolo . Una parte , vi si aggiugne , assai numerosa della nazione mira con dolore la decadenza del nostro teatro , e desidera che si dissipino gli ostacoli che ne impediscono il miglioramento . *Si ay no obstante* (si conchiude) *una clase de gentes , à quienes la falta de principios , la indolencia , el interès , y otras pequeñas pasiones hacen obstinadas en el error , contra ellas se dirige la censura.*

Il soggetto di tal commediola è un povero giovane chiamato Eleuterio carico di famiglia, il quale facendo cattivi versi imprende la carriera teatrale per accorrere a' proprii bisogni. Ha una sorella nubile destinata in moglie a don Ermogene pedantaccio arrogante non men povero di lui. Nè l'uno nè l'altro è nel caso di effettuare tali nozze non avendo danari pel bisognevole. Il poetastro attende l'esito di una commedia che ha data al teatro, e col prezzo di essa promessogli nel caso che la commedia riesca accetta al pubblico, e col frutto sperato della impressione, si lusinga di ammobigliare la casa per la sorella, pagare i debiti dello sposo, e sostentar la propria famiglia. La commedia è fischiata, e non se ne vendono le copie impresse, il poeta perde il prezzo convenuto, e si dispera, il perfido pedante si ritira imprudentemente, e senza il caritatevole soccorso di un ricco uomo dabbene impietosito, la famiglia del tapino poeta sarebbe perita nell'indigenza. La locuzione è propria e na-

e naturale , l'azione semplice condotta felicemente , lo scioglimento fa onore all'umanità ed in conseguenza all'autore . Sento che il pubblico di Madrid la vide con particolar diletto , e l'applaudì . La traduzione che io ne feci indirizzandola all'apologista *Lampillas* si trova nella parte IV de' miei *Opuscoli varii* .

Il *Barone* è l'ultima commedia che io conosco del sig. *Leandro de Moratin* , ed è pure in due atti e scritta co' soliti ottonarii coll'assonante . L'avea l'autore molti anni indietro composta e destinata a recitarsi in musica in una casa particolare ; ma non essendo venuto a capo tal disegno , corse per alcun tempo manoscritta con più applauso che non isperava chi la scrisse . L'assenza dell'autore che viaggiò in Francia , in Inghilterra ed in Italia , facilitò ad alcuni d'impadronirsene e considerandola come cosa senza padrone , la rimpastò , la deformò con nuovi personaggi , ed accidenti e grazie e disgrazie novelle . Tutti i difetti acquistati si vollero attri-

tribuire all' autore . Ad onta delle critiche alcuni *amatori* come chiamansi in Francia , o *affezionati* come si dicono in Ispagna , vollero recitarla in case particolari , dalle quali passò a rappresentarsi in Cadice nel pubblico teatro mutilata e deformata . La geniale indolenza dell' autore mal resse a questa prova , nè soffrì il di lui amor proprio che un componimento che tanti gli attribuivano , così malconcio corresse per quelle contrade . Presolo dunque di nuovo per mano , lo purgò delle variazioni fattevi da mano aliena , ne soppresse ciò che apparteneva alla musica , ne variò il viluppo , diede all' azione più moto ed interesse , e più forza e verità a' caratteri . Così l' ha pubblicato , e me ne fornì un esemplare che pure a petizione di alcuni io tradussi in prosa giusta la richiesta . Consiste in un avventuriere che si finge barone spagnuolo imparentato con tutti i grandi della corte , della quale è in disgrazia per maneggi de' suoi nemici . Egli adula , lusinga e spoglia con grandi promesse

una

una vedova d'Illesca a cui dà a credere che ama la di lei figlia. Un Leandro innamorato che si vede cacciato di casa, ne tasta il coraggio, lo conosce poltrone, e lo mette in fuga. Una lettera del finto barone astringe la vedova a ravvedersi. L'azione che si aggira su di un impostore smascherato, non è nuova, ma è scritta con piacevolezza e vi trionfa il grazioso carattere di *don Pedro* fratello della vecchia delusa. La favola semplice e verisimile, i caratteri tratti a dirittura dalla natura, i costumi nazionali vivacemente dipinti, un dialogo naturale, schietta urbanità nello stile, vezzi comici senza esagerazione istrionica, ottima morale e facile a praticarsi, sono i pregi che gl'imparziali non possono negare di riconoscere in questa favola.

II

Tramezzi.

I Tramezzi che oggi nelle Spagne si rappresentano nell'intervallo degli atti delle commedie, non sono più gli antichi *entremeses* buffoneschi di tre o quattro personaggi che recitavansi per lo più dopo l'atto I. Essi negli ultimi anni della mia dimora in Madrid cominciarono a tralasciarsi, e seguiva all'atto la sola *tonadilla*. In vece di tali tramezzi si posero in moda quelli che chiamansi *sainetes*. Il significato proprio della voce *sainete* esprime ciò che noi diciamo *condimento*. Ma figuratamente si applica a tutto ciò che rende saporoso un accidente, un discorso, un trattenimento. Introdotto sul teatro equivale all'intermezzo degl' Italiani, e alla *petite-pièce* de' Francesi. Simili favolette introducono per lo più molti personaggi vestiti di caratteri proprii de' tempi presenti, de' quali si rilevano le

le ridicolezze ed i vizii . Sogliono recitarsi con tutta la naturalezza , e senza la cantilena declamatoria e l' affettata gesticolazione delle commedie . Ora quando a tali *sainetti* ossia salse comiche sapessero i poeti dar la giusta forma e grandezza , essi a poco a poco introdurrebbero la bella commedia di Terenzio e Moliere , che con tentativo felice ebbero in mira *Trigueros* , *Valdès* , *Yriarte* e *Moratin* senza essere stati nè approvati nè seguiti . Ma coloro che dal settembre del 1765 sino alla fine del 1783 , tempo della mia dimora in Madrid , fornirono di simili tramezzi le patrie scene , non seppero mai dar sì bel passo , per le ragioni che soggiungo . In prima perchè non si avvisarono d' apprendere l' arte di scegliere i tratti nelle società più generali , allontanandosi dalle personalità , per formarne pitture istruttive . In secondo luogo perchè quei che se ne sono occupati non hanno mostrato di saper formare un quadro che rappresenti un' azione compiuta . Inoltre perchè han-

no

no dato a credere che essi ignorassero la guisa di fissar l'altrui attenzione su di un solo carattere principale che trionfi fra molti ; e sino al tempo che io vi fui, esposero per esempio alla vista una sala di conversazione composta di varii originali con ugual quantità di lume, i quali dopo di avere successivamente cicalato quanto basti per la durata del tramezzo, conchiudono, perchè si vuole, non perchè si dee, con una *tonadilla*.

Un gran numero di tali *sainetti* e forse la maggior parte si compose dal più volte mentovato *don Ramon La Cruz*, di cui con predilezione e privilegio esclusivo fidavansi i commedianti di Madrid. Le sue picciole farse spesso si riceveano con applauso, ed in grazia di alcune di esse talvolta si tollerarono goffissime commedie e scempie traduzioni del medesimo autore. Per natura egli ha lo stile dimesso ed umile assai accomodato a ritrarre, come fece, la plebe di *Lavàpies* e *de las Maravillias* (contrade di Madrid
abi-

abitate solo da un popolo minuto insolente) i mulattieri , i furfanti usciti da' presidii , i cocchieri ubbriachi e simile gentame che alcuna volta fa ridere e spesso stomacare , e che *La Bruyere* voleva che si escludesse da ogni buon teatro . Può vedersene un esempio nel sainete intitolato la *Tragedia de Manolillo* , in cui intervengono tavernari , venditrici d'erbe e castagne , facchini ec. , e l'eroe *Manolo* che si figura venuto di fresco senza camicia e lacero dopo di aver compiuto il decennio della sua condanna nel presidio di Ceuta . L'azione consiste nella morte di *Manolo* ferito da *Mezzodente* di lui rivale , cui tutti gli altri personaggi fanno compagnia buttandosi in terra e dicendo che muojono , ma subito l'istesso feritore ordina che si alzino , ed essi insieme col trafitto *Manolillo* obbedendo risuscitano belli e ridenti . Il disegno di simile insipida farsaccia fu di mettere in ridicolo gli scrittori di tragedie e l'osservanza delle unità . Gli scherzi ed i motteggi si

ag-

aggirano sulle corna , sulle frodi de' tavernari , su i ladroni , su varie donnacce da partito condotte all' *Ospicio* e a *San-Fernando* luoghi di correzione per le prostitute , su i pidocchi uccisi in presidio da *Manolo* , che dice,
Y en las noches y ratos mas ociosos

mattava mis contrarios treinta a treinta

Mat. *Todos Moros?* Nan. *Ninguno era Cristiano* .

In far simili ritratti dell' infima plebaglia *La Cruz* ha mostrato somma destrezza . Segno a' suoi strali mimici furono frequentemente gli *Abati* che ostentavano letteratura . Se egli avesse posseduta fantasia atta ad inventare e disporre acconciamente favole compiute in tanti anni , non l'ha certamente manifestato . In effetto ad eccezione di certe favole allegoriche, le quali per lo più non si comprendono (a) , egli si li-

(a) Di ciò sono io stato più volte testimone.

mitò a tradurre alcune farse francesi, particolarmente di *Moliere*, *Giorgio Pandino*, il *Matrimonio a forza*, *Tourceaughnac* ec.. Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l'arte di formar quadri di giusta grandezza simili al vero, egli ha rannicchiate, poste in iscorcio disgraziato e dimezzate el più bello le di lui favole, a somiglianza di quel Damasto soprannomato *Trocruste* ladrone dell' Attica, il quale concava i piedi o la testa a' viandanti

Tom. IX

n

mal

to; ma sento che egli ha continuato sino alla morte nel medesimo gusto. Ecco quanto un degno poeta spagnuolo di questi tempi me ne scrisse da Madrid a' 6 di ottobre del 1789. " Il nominato *don Ramòn* (il quale, essendochè egli stesso ridicolamente millanta, si di U. S. trionfato, come scrive nel *Prologo* del suo *Teatro*) ultimamente ha composta una cosa che si rappresenta nel Teatro del Principe, di cui a' miei dì non penso di veder cosa peggiore ". *Ayer la vi* (egli aggiugne) *ni yo ni quantos asistieron à ella, podimos entender una palabra, tan alegorica, y metafisica es la maldita Loa.*

(194)

mal capitati, quando non si trovavano
di giusta misura pel suo letto (a) .

C A P O VII

Opera musicale nazionale ed italiana.

I

Opera Spagnuola .

COminciò l' opera nazionale sin dal
secolo XVII . Sotto Filippo IV l' in-
fante don Fernando di lui fratello for-
mò

(a) Tali cose da me dette anche nella pri-
ma storia teatrale si tolleraronó pazientemente
dal *La Cruz* dal 1777 al 1782, mentre io
pur dimorai in Madrid . Dopo la mia parten-
za egli ha gridato , ha fatto gridar *Sampere*,
ha malmenato il *Signorelli* a l'usanza de' suoi
presidianti e *Manoli* . Ma potè egli mai di-
struggere ciò che è storia pura ? Potè mai fi-
re ch' egli non fosse sempre *il poctillo La*
Cruz ?

mò due leghe distante da Madrid verso il settentrione in mezzo a un querceto una casa di campagna che denominò *Zarzuela* (a) . Egli soleva in essa trattenere il re e la famiglia con magnifiche feste singolarmente teatrali ricche di macchine e decorazioni, nelle quali accoppiavasi alla recita nuda di tutta la favola il canto di certe canzonette frapposte che diremmo *arie* . Tali rappresentazioni dal luogo ove eseguironsi trassero il nome di *Zarzuelas*, ed ora così seguitano a chiamarsi in Ispagna i drammi nazionali cantati . La Nazione poco prima disposta ad ascoltare tutto un dramma cantato, accolse più favorevolmente le proprie *Zarzuelas*, benchè in esse il canto riesca più inverisimile che nell' opera vera . Non ne hanno però gli Spagnuoli un gran numero . Di quelle del tempo di Filippo IV più non si favella .

(a) Vedasi il tomo VI del *Viaje de España* tomo 172.

ne anche. Le ultime sono pur poche. Io ho vedute ripetersi quasi sempre le medesime *sarsuole* composte per lo più da *Ramón La Cruz*, cioè *las Segadoras* (mietitrici) de *Vallegas*, *las Foncarraleras*, *la Magestad en la Aldea*, *el Puerto de Flandes*, e qualche altra, cui danno il titolo di *folla*. Oltre a queste si sono tradotte e accomodate a foggia di *sarsuole* alcune opere buffe italiane, cioè rappresentandosi senza canto il *recitativo* e cantandosi le sole arie e i duetti e i cori ed i finali. Così vi si rappresentarono la *Buona Figliuola*, le *Pescatrici*, il *Filosofo di Campagna*, il *Tamburino notturno*.

Si tentò nel 1768 aprir camino ad un'opera eroica spagnuola originale, rappresentandola alla maniera delle *sarsuole*. Il peso di comporne la poesia si addossò al *La Cruz*, il quale scrisse *Briseida sarsuela heroica* in due atti, posta in musica da don *Antonio Rodríguez de Hita* maestro di musica spagnuolo. Essa però fu cost mal
ri-

ricevuta e derisa, specialmente in alcune *Lettere* graziose e piene di sale scritte da don *Miguel Higuera* sotto il nome di un *Barbero de Foncarnal*, che *Briseida* fu la prima e l'ultima opera seria spagnuola. Essendo quasi impossibile agli esteri curiosi imbattersi in tal fanfaluca, e ben difficile a' nazionali che se ne curino, diamone qualche contezza. Essa contiene l'intera sostanza de' diciannove libri dell'*Iliade* in compendio, perchè incomincia dal contrasto di Achille ed Agamennone per far rimandare Crisia al padre, nè finisce se non dopo l'amazzamento di Patroclo, per cui Achille torna a combattere contro i Trojani. Tutto ciò si racchiude in due piccioli atti divisi in dodici scene. Ebbe dunque tutta la ragione del mondo il sig. *La Cruz* di declamar tanti anni contro i compatriotti che inculcavano le moleste unità; e non ebbi io torto in affermare ch'egli rannicchia e pone in pessimi storei le altrui invenzioni.

n 3 sog-

soggettandole al coltello anatomico di Procruste .

Ma ciò sarebbe il minor male , se col misero sacrificio della poesia si servisse almeno alla musica . Egli però ignorando i punti del dialogo più opportuni per le arie , ed altri pezzi musicali , nè sa valersene a rendere meno ristucchevole il recitativo , nè sa con questo interromperne la frequenza , ed evitar la sazietà che si produce anche coll'armonia quando è perenne . Per esempio la prima aria dell'atto I si canta dopo centoventisei versi recitati , e soli trentadue versi poi sono seguiti da due arie : nell'atto II si recitano cento cinquanta versi prima di udirsi un'aria , e poi settanta versi soli danno luogo a ben cinque pezzi di musica , cioè tre arie , una cavatina ed un recitativo obbligato , ed altri novantotto versi in seguito precedono un'altra aria . Con tale pessima economia e distribuzione trovansi nella *Briseida* incastrati dodici pezzi di musica quasi tutti parlanti , e senza affetti .

Cin-

Cinque scene compongono l'atto I, in cui deliberata la restituzione di Crisia, Agamennone comanda che si tolga Briseida ad Achille, il quale irato si allontana dal campo greco. Nella prima scena mille pensieri sublimi, ed espressioni nobili energiche e poetiche possono notarvisi. Agamennone chiamato *re de' mortali* (titolo per altro dato nella poesia greca e latina al solo Giove) loda Achille e dice con poetica bellezza, che il di lui nome solo è *definizione degna* di Achille. Di Agamennone si dice che gli eroi della Grecia si gloriano di essergli soggetti, *livellando su conducta por su prudencia*, livellando la sua condotta dalla sua prudenza. De' Greci si dice, *separamos los brazos de los cielos*, *los* *de las esposas*, volendosi spiegare che si distaccarono dagli amplessi delle consorti, benchè *separar le braccia da i colli*, può parere piuttosto esecuzione di giustizia o di crudeltà. Di un reo che involge

n 4

gl'

gl' innocenti nella propria ruina, dice-
 si con felicità, proprietà, ed eleganza.
hizo participantes del castigo gl' in-
 nocenti. *La Cruz dà braccia ad una*
pecora, dalle quali il lupo strappa gli
 agnelli. Per dirsi che Agamennone nè
 vuol cedere Criseida, nè permettere
 che sia riscattata, si dice con proprie-
 tà castigliana *ni cederla quiere ni re-*
dimirla. Or tocca al La Cruz o al
 Sampere, e a tutta la turba che lo en-
 comia, a conciliar tutto ciò colla pro-
 pria lingua, colla poesia, e col senso
 comune. Si conchiude l'atto con un'
 aria, in cui Calcante profetizza che il
 sole irritato *convertirà en temor nue-*
stras alegrías: ma di grazia quali al-
 legrie sono nel campo greco, di cui
 Achille ha descritta la mortalità onde
 l'ha coperto la peste? Si aggiugne
 un'altra aria di paragone di un *fresco*
rio, che coll' *umor frío* feconda le pian-
 te, ma se poi è trattenuto da un *pan-*
tano vil altivo, questo rivo amega
 quanto incontra. Veramente un rivo
 che sbocca in un pantano, altro non fa
 che

(201)

che impantanarsi anch' esso, e nulla può sommergere prima di vincere l' ostacolo che si oppone al suo corso; ma passi ciò. Non si capisce però dagli spagnuoli, come un pantano possa dirsi *vil attivo*.

Dopo alcuni soporiferi discorsi di Briseida o Crisia, Achille partecipa a questa fa di lei libertà, ed ella grata gli augura una corona di lauro che Apollo idolatra; ma immediatamente poi nell'aria gliene augura un' altra di mirto, nè le basta, se non vede su i di lui capelli fiorire i rami di tal mirto, e nella seconda parte di essa (che conviene alla prima come il basto al bue) si dice:

*Y de nuestras vidas
con afectos nobles
aprehendan los robles
à permanecer.*

Achille nella scena quarta dice a Briseida,

*Al beneficio de los ayres puros
Nuestras naves y tropas veràs
luego*

A su primer vigor restituidas.

Che cessando la peste la gente riprenda vigore , ben s' intende ; ma le navi sono anch' esse soggette al contagio ? ed in qual vigore esse ritornano col l' aria pura ? Che Achille non solo voglia chiamarsi figlio , ma *primogenito* di Teti , è buona scoperta genealogica per gli antiquarii . Lasciamo la sintassi irregolare di quel *no se acuerda de quien soy y quanto ec.* ; lasciamo quel *suppongo yo mas* , espressione castigliana , sì , ma troppo familiare per un dramma eroico . Disconviene però al carattere del magnanimo Achille quel gettar motti maligni e cavillosi contro di una verità notoria dell' elezione di Agamennone , con dirsi che forse sia stato eletto per capo dell' esercito da *pocos hombres* . Graziosa è la di lui determinazione di non voler suscitare una guerra civile contraddetta dall' aria tutta minaccevole , nella quale paragona se stesso al mar tempestoso , e medita vendetta , e nella seconda parte , che non ha che fare col primo pensiero , si dice ,

Sin

(206).

*Sin tus perfecciones
serà à mis pasiones
difícil la calma,
quando à mi alma
la quietud faltò:*
In castigliano si direbbe una pura
isicosa, ed in francese un galima-
ias.

Agamennone nella scena quinta do-
anda a Taltibio, se abbia eseguiti i
oi ordini, quando pur co' suoi occhi
de in quel luogo Briseida ed Achil-
e; ed il servo, contro l'indole de' Tal-
bi, disubbidiente dice che gli ha enun-
ati, ma non è passato oltre per com-
issione, e canta un' aria al suo re di
a *tronco che cede alla forza, ma
ostra colla resistenza il proprio do-
re*, sentenza che quando non fosse
sa, impertinente, ed inutile per la
musica, sarebbe sempre insipidamente
rica e metafisica. Termina l'atto con
n. *terzetto* di Achille, Briseida, ed
gamennone (restando per muti testi-
oni Patroclo e gli altri) i quali tutti
tre cantano questi versi:

Dio-

*Dioses que veis la injuria ,
vengadme del traidor .*

In prima in quest' azione niuno de' tre può dirsi *traditore* ; e l' istesso Agamennone col togliere Briseida ad Achille usa una prepotenza una tirannia, ma non un *tradimento* . Pure quando voglia concedersi agli amanti un' espressione men misurata per soverchio sdegno , come mai Agamennone che offende Achille col toglierli la donna , che per diritto di guerra e di amore gli appartiene , può per soprappiù lagnarsi di essere *ingiuriato e tradito* da Achille ?

Stancherò io i leggitori con una circostanziata analisi dell' atto II ? Contentiamoci di accennare che pari meschinità di concetti , trivialità di espressioni , abuso ed improprietà di termini si trova nel rimanente . Ne servano di esempio soltanto le seguenti poche formole : *suspender el animo con dones* , per ispiegare di vincere con regali ; chiamare *argonautas* marinari che non navigano sulla nave *Argo* ,
nè

nè si distinguono almeno per eccellenza ; *concretar las gracias* per esprimere l'accumular le grazie ; il *borrar triunfos y escribir tragedias*, metafora di controbanda , ed antitesi puerile attribuito all'ira del guerriero Achille ; l'idiotismo di *aditrio* per *arbitrio* o *alvedrio* ec. Aggiungiamo solo alla sfuggita che tutte le arie sono stentate , inarmoniche , difettose nella sintassi , e contrarie o distanti dal pensiero del recitativo : che si trova in quest'atto secondo uguale ignoranza delle favole , ed invenzioni Omeriche , e degli antichi tragici : che Briseida augura ipocritamente ad Achille che giunga

à gozar del amor de su Ifigenia,
 ignorando che la sacrificata figlia di Agamennone per miracolo di Diana ignoto a' Greci si trova viva trasportata nel tempio della Tauride : che l'istessa Briseida la prega di volersi in-
 tenerire ,

*y no qual fuerte hierro à tu Bri-
 seida*

aria

aniquites, abrases y consumas;
 eolte quali parole attribuisce al ferro
 che non è rovente, le proprietà del
 fuoco di annichilare, bruciare, consu-
 mare: che Achille vuole che gli an-
 gelli loquaci siano muti testimoni, *los*
pajaros parleros sean mudos testigos
 che lo stesso Achille dice di avere ap-
 preso da Ulisse

*a despreciar la voz de las sire-
 nas,*

la qual cosa dimostra di possedere uno
 spirito profetico, perchè Ulisse si sep-
 pe preservare dalle sirene dopo la mor-
 te di Achille e la distruzione di Troja:
 che l'istesso Achille pure profeticamen-
 te indovina che l'uccisore di Patroclo
 sia stato Ettore, perchè nel dramma
 del *La Cruz* niuno gliel' ha detto: che
 Agamennone dice ad Achille che ve-
 drà al campo il corpo di Patroclo.

pasto fatal de las voraces fieras;
 bugia che contraddice al racconto di
 Omero che lo fa venire in potere de'
 Mirmidoni; nè poi Achille potrebbe
 mai

mai vedere una cosa già seguita, purchè le fiere a di lui riguardo non vogliano gentilmente differire di manicarvelo sino al di lui arrivo : in fine che *La Cruz* dovrebbe informarci perchè *Briseida* di *Lirnesso* , cioè *Frigia* di nazione mostri tanto odio contro le proprie contrade a segno di desiderarne l'annientamento anche a costo di dover ella rimaner priva di *Achille* ? È mentecatta questa insipida figlia del frigio *Briseo* , ovvero *La Cruz* che le somministra sì strani affetti ed espressioni ?

E questa è la *Briseida* di *Ramón La Cruz Cano y Olmedilla* ecc. ecc. i critici nazionali decideranno qual sia il più scempiato componimento del secolo XVIII, se questa *Briseida* o il *Paolino* di *Añorbe y Corregel*. Essi investigheranno ancora chi sia quel *petilla ridiculo autor de comedias toticas, todas aplauditas en el teatro, todas detestables à no poder más, todas impresas por suscripcion, con de-*

II

Opera Italiana.

L'Opera Italiana non tradotta si è in diversi tempi interrottamente rappresentata nella penisola . Nel real palazzo del *Buen Retiro* di Madrid sotto Ferdinando VI si cantarono le più famose opere di Metastasio e qualche serenata di Paolo Rolli da' più accreditati attori musici e dalle più celebri cantatrici dell'Italia ; senza balli ma con alcuni tramezzi buffi, dirigendone lo spettacolo il riputato cigno napoletano Carlo Broschi detto Farinelli, che quel Cattolico Sovrano dichiarò cavaliere . La *Nitteti* del Cesareo poeta Romano , in cui il viluppo interessante , e le patetiche situazioni vengono arricchite da maravigliose decorazioni tut-

cicos quì non è luogo di parlare , non essendosi essi introdotti ne' teatri .

tutte ricavate dalla natura, fu espressamente composta pel teatro ispano a richiesta del suo amico Farinelli. Ma questo spettacolo veramente reale, cui si ammettevano gli spettatori senza pagarne l'entrata, terminò colla vita della regina Barbara e di Ferdinando VI.

Nel teatro detto *de los Caños del Peral* di Madrid fin dal 1730 si rappresentarono opere comiche, ma dopo alquanti anni vi si recitarono commedie spagnuole, le quali erano per cessate nel 1765 quando io giunsi in Madrid. Qualche concerto ed opera buffa vi si eseguì di passaggio l'anno stesso, in cui si sospesero le rappresentazioni de' siti reali. Di bel nuovo poi dal 1786 vi si tornarono per qualche altro anno a rappresentare opere musicali italiane.

In Aranjuez, nell'Escorial, in San-Ildefonso, e nel Pardo dimorandovi la corte dal 1767 s'introdussero le opere buffe con balli, le quali alternavano colle rappresentazioni francesi tra-

dotte in castigliano eseguite da una compagnia di commedianti Andaluzzi. Ma l'uno e l'altro spettacolo cessò nel 1776 per sovrano divieto.

In Cadice, in Barcellona, in Saragoza, in Cartagena, e talvolta nel Ferrol, si è rappresentata eziandio per alcuni anni l'opera italiana. Anche in Bilbao se n'è cantata alcuna, ma tradotta in castigliano. In Lisbona sotto il padre della regina Maria Francesca, l'opera italiana fece lungamente le delizie di quella corte.

C A P O VIII

Teatri materiali

I Teatri di Barcellona e di Saragoza da me veduti nella fine del 1777 erano più regolari e più grandi di quelli che oggi esistono in Madrid; ma sventuratamente in diverso tempo entrambi soggiacquero ad un incendio che gli distrusse. Sussistono quelli di Cadice e di Lisbona, e sento anche che in que-

questa capitale del Portogallo nel 1793 siesi costruito un nuovo teatro aperto alle rappresentazioni dopo lo sgravamento della principessa del Brasile seguito nel mese di maggio. La platea è di forma ellittica. N'è stato l'architetto il portoghese *Giuseppe Costa*, il quale, come affermano i nazionali, studiò più anni in Italia.

Madrid ha quattro teatri, cioè quello della corte nel *Ritiro*, l'altro de *los Caños del Perál*, e i due nazionali detti *Corál del Principe*, e *Corál de la Cruz*.

Del real teatro mentovato nel precedente capitolo che prende il nome dal *Ritiro*, fu l'architetto Giacomo Bonavia; ma il bolognese Giacomo Bonavera in compagnia del Pavia lo ridusse nella forma presente, tanto per farvi maneggiare le mutazioni delle scene non di sopra del palco, ma di sotto di esso nel comodo e spazioso piano che vi soggiace, quanto per agevolare l'apparenza delle macchine che il Bonavera inventava. La sua forma è cir-

colare alla foggia moderna con platee
e con palchi comodi e nobili, e quella
del re sommamente magnifico fu ar-
ricchito di belle dipinture dall'Amiconi
pittore veneziano assai caro a Ferdi-
nando VI. Non è spazioso l'uditorio,
perchè si destinò ad occuparsi esclusi-
vamente da' grandi, da ambasciadori,
da' ministri, e da' dipendenti della corte,
e da un numero moderato di galant'uomi-
ni invitati. Ma la scena, eccetto quella
di Parma e di Napoli, è una delle più
vaste dell'Europa. Essa ha di più il
vantaggio singolare di valersi alle oc-
correnze del gran giardino che le sta
a livello, e presta spazio conveniente
alle vedute lontane, e alle apparenze
di accampamenti, e simili decorazioni.
Vi osservai tuttavia esistenti le mac-
chine che servirono per la rappresen-
tazione della *Nitteti*, cioè un gran so-
le, la nave che si sommergeva, un gran
carro trionfale, alcuni lunghi tubi ot-
tagonì all'esteriore, ed al di dentro la-
vorati a lumaca, che ripieni di petruz-
ze col solo voltarsi, e rivoltarsi all'op-
po-

posto imitavano lo strepito della grandine continuata a piacere .

Il teatro *de los Caños del Peral* pur si costrusse alla foggia moderna con platea e palchetti, e si destinò per le opere buffe . Ma nel 1767 se ne cangiò la forma interiore dall' architetto spagnuolo *don Ventura Rodriguez* per uso de' pubblici balli in maschera . Per acquistar luogo senza alzarne il tetto , o ingrandirlo in altra forma , l' architetto prese il partito di profondarne il pavimento , in guisa che per andare alla platea dovea scendersi . Ciò si disapprovò da i più , tra perchè si tolse a chi entrava la prima vaga e dilettevole occhiata di tutta la gran sala illuminata e abbellita dalle maschere , tra perchè il luogo ne divenne freddo , umido , e nocevole ai mascherati vestiti di seta leggera . Dopo di tale occasione che durò per due carnevali , l' edificio ripigliò l' antica forma , e tornò a dividersi in palco scenico ed uditorio per le rappresentazioni musicali .

Rimane a far parola de i due cora-

tes destinati alla commedia nazionale, la cui struttura si allontana dalla forma de' nostri teatri. *Coràl* propriamente significa una corte rustica dietro di una casa, e talvolta comune a più casucce abitate da famiglie plebee non ricche, ed un simil luogo servì talora nella Spagna per le rappresentazioni sceniche, ancor quando non eranvi teatri fissi. Natural cosa era che le famiglie abitatrici di tali casette avessero diritto di affacciarsi alle proprie finestre o logge o balconi, e godere dello spettacolo. Quando poi si costruirono edificii chiusi addetti unicamente agli spettacoli scenici, essi presero la forma di quelle case e corti nella costruzione sì de' palchì superiori, e della platea, e dello scenario inferiore che ne occupava una porzione, e ritennero il nome di *corales*. Madrid ne ha due che appartengono al corpo amministrativo che rappresenta la *Villa* che tra noi si diceva *Città*, e dalle due strade ove essi sono dette del *Principe*, e della *Cruz*, chiamaronsi *Coràl del Principe*.

cipe, *Coràt de La Cruz*; Ignoro il tempo in cui edificaronsi; nè l'autore del *Viaggio di Spagna* cel seppe dire. Se ne trova per altro fatta menzione in una delle commedie di *Francesco Roxas* scrittore comico del XVII secolo da noi già mentovato. Si sa solo che quello della *Cruz* più difettoso dell'altro, e posto in una strada meno ampia, fu il primo a costruirsi. Entrambi sono un misto di antico edificio, e moderno per la scalinata anfiteatrale, e per gli palchetti che hanno. La figura di quello del *Principe* si scosta meno dall'ellittica; dell'altro è mistilinea, congiungendovisi ad un arco di cerchio due linee che pajono rette, perchè s'incurvano ben poco, onde avviene che da una buona parte de' palchetti vi si gode poco comodamente la rappresentazione. La scena di entrambi è di una grandezza proporzionata agli spettacoli ai quali son destinati. L'apparato di essi sino al 1770 in circa consisteva in un proscenio accompagnato da due telai e quinte laterali.

terali, e da un prospetto con due portiere dette *cortinas*, dalle quali solamente entravano, ed uscivano gli attori con tutti gl' inconvenienti che nuocono al verisimile e guastano l'illusione. Per antico costume compariva in siffatta scena con *cortinas* un sonatore di chitarra per accompagnare le donne che cantavano, raddoppiandosene la sconvenevolezza, perchè tra' personaggi caratterizzati giusta la favola, e vestiti p. e. da' Turchi, Mori, o da selvaggi Americani, si vedeva dondolar quel sonatore abbigliato alla francese. Verso l'epoca indicata *las cortinas* cedettero il luogo a diverse vedute ben dipinte convenienti alle azioni rappresentate; ed alla chitarra sparita dalla scena succedette una competente orchestra di musicisti sonatori collocata, come in ogni altro teatro moderno, nel piano della platea. I più distinti e ricchi spettatori occupano dopo l'orchestra quattro file, ciascuna composta di diciotto comodi sedili, e questo luogo chiamasi *luneta*. Altri spettatori seggono

no in alcuni scaglioni posti in giro l'uno sopra l'altro a foggia di anfiteatro che chiamano *la grada*. Circonda la fascia superiore di tale scalinata un *corridojo* oscuro che anche si riempie di spettatori, ed a livello del primo scaglione inferiore havvi un altro *corridojo*, nel quale v'è gente in parte seduta in una fila di panche chiamate *barandilla* (ringhièra) ed in parte all'erta. Il rimanente del popolo assiste parimente senza sedere nel piano dopo la *luneta*, il quale si chiama *patio*, cortile. Le donne di ogni ceto separate dagli uomini coperte dalle loro *mantillas* seggono unite in un gran palco dirimpetto alla scena chiamato *cazuela*, che congiunge i due archi della *grada*. Entrambi i teatri hanno tre ordini di palchetti simili a quelli de' teatri italiani per le dame, ed altra gente agiata; l'ultimo de' quali men nobile è nel mezzo interrotto da un altro gran palco chiamato *tertulia* perpendicolare alla *cazuela*, dal quale gode dello spettacolo la gente più seria, e
sin-

singolarmente gli ecclesiastici . Attaccati al proscenio havvi due spezie di palchi laterali a livello del corridore della *barandilla* , chiamati *faltriqueras* , *cubillos* , i quali , in vece di avere il punto di vista verso la scena , girano di tal modo , perchè non impediscano la vista ai corridoj , che guardano al punto opposto , cioè alla *cazuela* .

Il sig. abate Saverio Lampillas esgesuita catalano che ha dimorato in Genova sin dal tempo dell' espulsione , e che non mai avea veduto Madrid , volle dubitare della verità di questa descrizione , per natural costume di non credere che a se stesso ed a' suoi corrispondenti che tante volte l' ingannarono con false notizie . Dal suo dubbio inurbano sin dal 1790 , quando uscì il tomo sesto della Storia de' Teatri in sei volumi , io appellai al testimonio di circa censettantamila abitanti di Madrid , e ad un milione almeno di altri Spagnuoli viventi che avranno veduti i due descritti teatri . Essi diranno se procedano con politezza gli apo-

apologisti nazionali con dubitare a siffatto modo dell'altrui veracità senza verun fondamento (a).

La capa parda ed il *sombbrero cham-bergo*, cioè senza allacciarsi, ancor di cara memoria a' Madrilenghi, un uditorio con tante spezie di nascondigli e di ritirate di certa *oscurità visibile*, per valermi dell'espressione di *Milton*, e l'abuso di mal intesa libertà; facilitava le insolenze di due partiti teatrali denominati *Chorizos y Polacos*, simili in certo modo a i *Verdi* e a' *Torchini* dell'antico Teatro e del Circo di *Costantinopoli*. *Los Chorizos* erano i parteggiani del teatro della *Croce*; i *Polacchi* di quello del *Principe*. Ma di tali nomi rintracciar non potei la vera origine, tuttocchè ne richiedessi vari eruditi amici che frequentavano i teatri. Udi da alcuno che il nome di *Polacchi* venne da un intermezzo o

(a) Il lettore su di ciò può leggere l'articolo *XLIV* del mio *Discorso storico-critico*.

da una *tonada* di personaggi polacchi rappresentata con applauso nel teatro del Principe; ma nulla di positivo avendone ricavato, non mi curai d'insistere più oltre in simili bagattelle. La famosa *Mariquita Ladvenant*, morta verso l'anno 1766 degna di nominarsi tralle più sensibili e vivaci attrici rappresentava nel teatro della *Croce*, e *los Chorizos* suoi fautori furono da lei distinti con un nastro di color di solfo nel cappello, mentre i parteggiani opposti ne presero uno di color celeste. Qualche sconcerto nato tralle due fazioni, e l'animosità che ne risultava, determinò chi governava a troncar colla prudenza questa scenica rivalità, formando delle due compagnie un sol corpo, una sola cassa, un interesse solo. Rimase in fine di cotali partiti di *Chorizos e Polaccos* appena una fredda serena parzialità, che ad altro non serviva se non che a sostenere un momento di conversazione ne' caffè senza veruna conseguenza.

A provare in ogni circostanza l'esatez-

pezza e l'innocenza del mio racconto; basti accennare quanto contro di esso si oppose da' capricciosi apologisti e da' villani declamatori. Rimettendoci al citato *Discorso storico-critico* riguardo al *Lampillas*, trattenghiamoci ora sul sig. *Garcia de la Huerta*, il quale contro questa mia breve evidente narrazione de' i teatri di Madrid diresse una tremenda batteria fluttuante di undici pagine ed otto versi del suo formidabile *Prologo*, cui nulla manca che un *morrión*.

A penas hay (egli intona per antifona) *clausula alguna de estas, en que no se halle error, ligereza, equivocacion, o falta de instruccion del Signorelli*. Aggiugne che anche i meno affezionati alle commedie *saben* (sanno) ciò che ignora il Signorelli; e questo *saben* si ripete ben sei volte: Io mi era accinto e preparati avea sessantasei *no saben* verificati in lui ed in ogni sorta di Huertisti; ma la di lui morte mi reca il vantaggio di risparmiare la spesa di farli imprimere. Vediam

dia-

diamo intanto ciò che importino i *Saben* di codesto picciolo pedante.

I *Saben* che i partiti de' *Chorizos* y *Polacos* sussistono nel primo stato di vigore". Ciò sarà come sussisteva *Dulcinea* nella testa del di lui compatriotto *Don-Quixote*. Se in castigliano ed in italiano questo primo *saben* significa che di questi partiti non si sono ancora aboliti i nomi, io vorrei che mi si rinfacciassero, dove abbia io detto il contrario. Avendo io scritto che di essi rimane oggi appena una fredda e serena parzialità, non ne ho anzi espressa implicitamente l'esistenza? È colpa mia s'egli ignorava la lingua italiana? Ma simile puerile parzialità dimostra benissimo che il primo stato di furore o vigore ch'egli diceva di sussistere, era cessato colle provvidenze del Governo.

Il *Saben* che il nome di *Chorizos* venne da' *Chorizos* che mangiava tutto buffone in un tramezzo, e quello di *Polacos* da un fatto che *Maerta* sa

ma che non vuol dire". Notizie pellegrine.

Di poema degnissime e d'istoria! Io volendo far la riferita descrizione, richiesi intorno all'inezia di tali nomi gli eruditi amici *Nicolàs de Moratin, Ignazio Ayala, Miguèl Higuera, Yriarte, Cadahalso, Robira, Morales* ec., nè costoro più ne sapevano di quel che io ne ho narrato. Io non poteva informarmene da *Garcia de la Huerta* che dimorava nel presidio di Oràn, altrimenti avrei arricchita la mia storia colla mangiata de' *chorizos*, e manifestata l'origine famosa de' *Polacos*, dicendo che consisteva in certa notizia che *Huerta* sapeva e che non voleva dire. E qual risalto non avrebbe ciò dato al mio racconto?

III. Saben" che è una *crasitud* affermare che questi partiti si distinguono per la loro passione agli edificii materiali, come erroneamente suppone il *Signorelli*". Mi dicano gli *Huertisti*, giacchè il loro archimandrita ha cessato di spacciar fanfaluche, in qual

libro -ciò suppone o dice il Signorcelli?

IV *Saben*” che non vi sia stata mai altra insolenza di tali partiti se non quella di darsi *los apasionados alternativamente alguna puñada* ” . . . Se *Garcia de la Huerta* credeva che col la parola *insolencia* io avessi preteso indicare qualche conflitto sanguinoso, o una giornata campale simile a quella de’ Mori e degli Spagnuoli sotto il re Rodrigo che decise del dominio delle Spagne, o le guerre *plus-quam civilia* e la battaglia di Farsaglia, ebbe tutta la ragione di sostenere di non esservi state fra *Chorizos y Polacos* giammai insolenze, ma solo battaglie senza armi e *pugni scambievoli*. In quali puerilità non diede il sig. *Vicente* nel suo famoso *prologo*! Pareva a lui una bagattella decidere delle rappresentazioni de’ due teatri a colpi di pugni! Era bagattella quel che soggiugne senza avvertire alle conseguenze delle sue parole? Vediamolo passando al . . .

V *Saben*” che la disposizione data di unire i prodotti de’ due teatri . . .

Y.

venne nè da' nastri nè da' disordini derivati da i due partiti. E qual ragione adduce di ciò? Questa: che il regolamento di fare una cassa sola seguita *due anni dopo*. Molto bene! egli ha tutta la ragione! la medicina dovea precedere i mali. Non capi codesto pedante che senza le precedenti insolenze, senza que' pugni scambievoli, non si sarebbe ricorso a reprimerli *dopo due anni* con quell' espediente? Nega inoltre che vi fossero stati sconcerti e contese (perchè contava per nulla il venire alle mani) e ed il più bello è che dell' unione delle casse deliberata dal Governo mostra che fu la causa il rimediare alla prepotenza alternativa de' due partiti che rendeva disuguale il guadagno, e cagionava intrighi e maneggi nella formazione delle Compagnie de' commedianti. Chi crederebbe che ciò si allegasse a provare che tali partiti non produssero contese e sconcerti? E gli intrighi e gli sconcerti ed i pugni scambievoli e la prepotenza vengendole che alimentava la discordia

cappello slacciato, rotondo, e non a *tres picos*, era stato adoperato dagli Spagnuoli ancor prima dell'epoca di Carlo II. Non era certamente a *tres picos* il cappello che usarono i Goti in Ispagna, in Francia ed in Italia, la qual cosa quando non potesse altronde dedursi, si vedrebbe da ritratti di tali popoli fatti nella mezzana età e nell'infima, e copiati sulle scene Europee. Che se il cappello *Chambergo* di detta Guardia fu forse un poco più grande, ciò non vuol dire che fosse nuova invenzione e precedente soltanto a quello allacciato a tre punte venuto a coprire le teste spagnuole con Filippo V. Ed il Signorelli quando parla di *sombrero chambergo* altro non dinota che un cappello slacciato che involava una parte del volto e proteggeva in certo modo la baldanza popolare. Sicchè l'essere stato il cappello della Guardia slacciato non dava una nuova origine al cappello usato in Ispagna prima di Carlo III che volle abolirlo. Ciò detto sia soltanto per dissipare quest'altra

cavillosa accusa del sig. *Huerta* ! Ma lasciando ciò, mi dicano gli *Huertisti* (se pure oggi ve n' ha alcuno oltre del sig. don *Pedro* fratello del sig. *Vincenzo*) codesta profonda erudizione tutta *chamberga* , cioè che cade da tutti i lati , che cosa mai fa al caso nostro ? Diede forse il Signorelli al cappello *gacho* qualche origine determinata onde *Huerta* dovesse andare in collera ? . Ha egli il Signorelli mentovato per altro il cappello rotondo (qualunque stata ne sia l' origine) che per indicare le varie cagioni della *male intesa libertà* del popolo che assisteva alle rappresentazioni teatrali ? Quanti fanciulleschi sofismi formicavano in quel capo , e di quante ciancie imbrattò i suoi scartafacci !

Tutta in somma là cavillosa cicalata de' *saben* si riduce a negare rotondamente il fatto notorio delle popolari impolitezze ed insolenze commesse ne' teatri di Madrid ! Ma per giustificare vie più il mio racconto e per manifestare a un tempo la poca sincerità del

sig. *Huerta*, rammento agl'imparziali, che tali furono le insolenze del volgo, che prima il Governo di Madrid, indi il riputato *conte di Aranda* già Presidente di Castiglia cercarono di rimediarevi. Indebolì il primo, come si è già detto, ogni rivalità e prepotenza de' due partiti formando de' commedianti un sol corpo ed una cassa. Compì l'opera l'*Aranda* con isbandire da entrambi i teatri *las cortinas*, sostituendovi bellissime vedute di scene: con far succedere alla comparsa ridevole della chitarra sulla scena una buona orchestra: con decretare che all'alzarsi del sipario tutti dovessero togliersi il cappello; che per la platea e per la scalinata più non vagassero i venditori di aranci, di nocciuole, acqua; che più non si fumasse, non si fischiasse, non si schiamazzasse gridando *fuera fuera* contro gli attori mal graditi. Simili inconvenienti che e prima della *Guardia Chamberga* e sin dal secolo XVII avea additati *Luis Velez de Guevara* nell'atto I della *Baltassara*, e molto do-

dopo di detta Guardia sussistevano, e ne fui io stesso testimone. Con tali provvidenze non rimase alla mala intesa libertà la testudine de los sombreros gachos e il presidio delle grida e fischiate, nè i recessi e l'oscurità de' corridoi bastarono ad assicurare alla plebe prima sì indocile l'impunità contro le disposizioni del vigilante rispettato Presidente. E da allora la decenza che si loda e si pratica nelle nazioni polite regnò ne' teatri di Madrid, siccome si è pur da me accennato. Huerta ignorando l'idioma in cui sono scritti i miei libri teatrali che pur voleva mordere, cadde ne' riferiti strafalcioni sulle parole e sul sentimento che ne attaccò. Egli (non senza il solito ricco corredo di villanie) conchiuse che nella mia Storia io dovea verificare le importanti particolarità istoriche da lui accennate (vale a dire, se il nastro dispensato dalla *Ladvenant* era di color di solfo o di oro, se i commedianti facessero un solo corpo come avevano una cassa, se il nome di Cho-

non venisse dalle salcicce che mangia-
 va *Franchò*, e se quello di *Pollicòs*
 veniva dalla notizia che *Huèrta* sape-
 va e che non voleva dire; in vece di
 perdere il tempo nella parte critica
 che tanto resplandece nell'opera del
 Signorelli, perchè critica (si noti la
 sapienza in ogni cosa che proferisce *don*
Vicente) nel vocabolario di lui equi-
 vale a *satira*, a maldicenza, ed è
 pruova della poca istruzione e dell'in-
 tenzione poco retta del Signorelli.

Con tal dottrina, solidità, buona fe-
 de, urbanità e logica combatteva in
 ogni incontro *Huèrta* a se sempre ugua-
 le, tuonando ne Caffè e ne passeggi e
 ne *papelillos* che scarabocchiava, ser-
 vendogli d'eloquenza l'arroganza. Il di
 lui *Prologo* decantato (in cui decla-
 ma in 106 pagine contro l'*imbecille*
Racine, l'ignorante *Voltaire* e tutti
 i Francesi e gl'Italiani che non dicano
 che il teatro della sua nazione sia il
 primo del mondo, ed egli il *Principe*
de' letterati de' suoi giorni) serve di
 scudo a una *Collezione* di commedie

spagnuole di *Jiguron*, di *capa y espada* ed *heroicas*. E forse questa una scelta ragionata delle migliori, siccome ognuno attendeva dopo tanti anni? Non è che una semplice reimpressione di trentacinque favole buone, mediocri e cattive, le quali e nel male e nel bene si rassomigliano a molte altre, dal primo e secondo collettore tralasciate. Or qual pro da simile infruttuosa reimpressione non meno all'istruzione della gioventù spagnuola che al disinganno degli esteri male istruiti? Certo è che dopo di tal raccolta manca ancora a sì culta nazione una scelta di componimenti teatrali ragionata, campo ben glorioso da coltivarci da un letterato filosofo nazionale fornito di gusto, di buona fede, d'imparzialità, di lettura e di senno, il quale sappia sceglier bene, e vagliar meglio non tanto i difetti, quanto le bellezze de i drammi. E tutto questo sarebbe da intraprendersi all'ombra di quella *parte critica* non conosciuta e detestata dall' *Huerta* come *satira* maligna, ma da me con predilezione amata e studiata.

diata , e che vorrei che sempre nelle mie opere *risplendesse* , a costo di esser perpetuo segno di tutti *los pape-lillos* del signor *Vicente* , di tutti i possibili opuscoli del signor *Don Pedro* , di tutte le *biblioteche de los Guarinos* , e di mille scartabelli teatrali di *Ramòn La Cruz* muniti di *prologhi* , *dedicatorie* , e *soscrizioni* .

Affrettiamoci a conchiudere questa istoria generale con quella del Teatro Italiano del secolo XVIII e XIX .

Fine del Tomo IX .

(237)

S O M M A R I O

T o m o IX

L I B R O IX

Continuazione de' Teatri Oltramontani del Secolo XVIII

C A P O I

Teatro Alemanno

P Rimi buoni Letterati Alemani che pugnaron contra la passata turgidezza ivi

Ma il Teatro sino al secolo 1730 restò in preda alle bassezze 4

La famosa *Neuber* pensò la prima a riformarlo, ed animò *Gottsched* a seguirlo ivi

Suoi lavori comici e tragici, e di *Madama Gottsched* ed altri loro seguaci 5

Essi presero per norma i Francesi, al- tri

L'École du Monde commedia di Fe-	
derigo II il Grande di Prussia	25
Altre Commedie di varii	26
Progressi della Musica Tedesca	27
Opere in musica composte da <i>Federi-</i>	
<i>go di Witemberg</i> , e dal <i>Wieland</i> ,	
e da <i>Brandes</i> , ed <i>Engel</i>	
Marianna Walburga di Baviera coltivò	
il melodramma anche in italiano	29
Pantomimi risorti in Alemagna per mez-	
zo di <i>Hilverding</i>	ivi
Teatri d'Alemagna	30

C A P O II

Teatro Olandese: Danese:

Suedese: Polacco.

Vondel, *Van-del-Does*, ed altri tra-
gici Olandesi. 32

Progressi della Drammatica in Dani-
marca 33

Passow Danese attrice insigne tradusse
varii libri Inglesi e Spagnuoli, e die-
de al teatro i *Difetti dell'amore*,
l'Amor non previsto, la *Marian-*
na 34

Fiori in Svezia *Messenio*, e *Dahlin*
sotto la regina *Cristina* 35

Il re *Gustavo* compose la *Generosità*
di Gustavo Adolfo ivi
Adlerbeth suo segretario compose una
Ifigenia in Aulide tragedia ed al-
 cune favole musicali 36

Altri scrittori scenici Suedesi . ivi

In Polonia si coltivò il melodramma,
 e si migliorò il dramma nazionale 37

C A P O III

Spettacoli scenici della Russia 38

Rozzi spettacoli sino al XVIII 39

Più interessanti sotto il regno di Anna 40

Vi si stabilì una Compagnia Francese,
 ed un' Opera buffa Italiana sotto Eli-
 sabetta ivi

Vi nacque il teatro nazionale sotto la
 medesima sovrana ivi

Si considera come il primo tragico del-
 la Moscovia *Sumarocow* 41

Vi s' introdussero nel medesimo tempo
 traduzioni comiche francesi, danesi,
 e tedesche ivi

Fiorirono gli attori Russi sotto Cateri-
 na II 45

Teatro musicale Italiano in Pietrobur-
 go ivi

Tom. IX q Ita-

Italiani poeti , musici e ballerini qui
introdotti 44

Teatro materiale di Pietroburgo 44

C A P O IV

Letteratura e Commedia Turca .

Coltura Turca 47

Scienze coltivate da' Turchi 52

Rappresentazioni sceniche della Tur-
chia 55

Commedia turchesca ivi

I Turchi non hanno teatro fisso 55

Pupi rappresentati in Turchia ivi

C A P O V

Teatro Spagnuolo Tragico .

Prime tragedie spagnuole nel XVII 56

Virginia ed Ataulfo del Montia-
no ivi

Caratteré della prima 57

Carattere dell' *Ataulfo* 58

Tragedie del *Moratin* dopo del *Mon-*
tiano 61

Sua *Lucrezia* ivi

Sua *Ormesinda* sette anni dopo 62

Terza sua tragedia *Guzman el Bue-*
no 63

Spa

<i>Sancho Garcia del Cadalso</i>	67
Osservazione del Signorelli su di essa impugnata dal Dottor Guarinos	70
Risposta del Signorelli	71
<i>Progne e Filomena</i> di Sebastian	72
<i>Numancia</i> del Ayala	73
Primo giudizio del Signorelli su di essa sa dispiacque al Guarinos	75
Risposte del Signorelli	76
Che portano un' analisi della <i>Numancia</i> per dilucidazione	79
Può argomentarsi da tale analisi se al dir del sig. Andres possa la <i>Numancia</i> dell' <i>Ayala</i> porsi in ugual grado col <i>Sancho del Cadalso</i>	94
La <i>Jahel</i> del Sedano tragedia in cin- que atti	95
Vincenzo Garcia de la Huerta auto- re di una <i>Raquel</i> del XVIII che s'impresse nel 1778	96
Millanteria nella prefazione attribuita all' Impressore	ivi
Analisi della <i>Rachele</i>	98
Si esamina se Alfonso VIII conquistò il-Sepolcro di Cristo	ivi
Errori dell'autore nella storia	101
q 2	Ana-

Anacronismi seguenti	103
Espressioni non proprie di stile del XVIII secolo	104
Tagliacantonata di Rachele	107
Rachele dice di aver perduto di forza le sue lagrime, nè ora possono, co- me altra volta, far retrocedere la sorgente del Tago, e convertire la notte in giorno	109
Espressione poetica intempestiva nella drammatica	110
Versi leonini dell'autore della Rachele moderna	112
Ineguaglianza del carattere di Alfon- so	113
Improprietà de' Castigliani che si am- mutinano nella stessa Reggia	115
Perchè alla <i>Raquel</i> di <i>Huerta</i> si proibì di rappresentarsi	ivi
Rachele siede a dare udienza, ed am- ministrar giustizia	117
Rachele assalita	118
Passo di <i>Luis Ulloa</i> adulterato da <i>Huerta</i>	ivi
I congiurati ordinano a Ruben di uc- cidere Rachele	120
	Ru-

Ruben inettamente resta alla presenza
di Alfonso in vece di fuggirne lo sde-
gno 121

Distico dell' autore in lode di chi fece
l' incisione , che male spiega in lati-
no il pensiero dell' autore 128

Errore del sig. Andres che credeva la
Rachele di *Huerta* originale 124

Venganza de Agamemnon 127

Da *Huerta* piggiorata contro le di lui
promesse ivi

Indovinelli inseriti in tal tragedia an-
tica dal nuovo autore 130

Troppo indulgente fu con *Huerta* il sig.
Andres 131

Altre tragedie corsero per Madrid fin-
chè vi dimorai 132

Traduzioni plausibili 133

Tre Esgeuiti spagnuoli autori di tra-
gedie italiane , *Colomès* pregevole,
Lassala, ed un fratello di *Huerta* 134

(246)

C A P O VI

*Teatro Spagnuolo Comico
e Tramezzi*

149

I

Commedie

ivi

Giuseppe Cañizares

Sue commedie ripetute

150

Luzàn autore di una *Poetica Spagnuola* tradusse il *Pregiudizio alla moda* di *La Chaussée*

151

Nicolàs Fernandez de Morata scrisse una commedia la *Petimetra* che

s'impresse, ed un'altra *el Ridiculo*

Don Sancho che rimase inedita ivi

Sebastian y Latre riformò *El Parecido en la Corte*

153

Favole mostruose, e traduzioni scempi

154

Ultimi componimenti comici degni di nominarsi

155

Los Menestrales del Trigueros

ivi

Lodevole istruzione contro i vani facinorosi

157

Pastorale del *Valdès* bene accolta

160

Monologo patetico citato di tal componimento

161

Due

Due moderni scrittori degni di legger-
si , *Yriarte* e *Leandro de Mora-*
tin 162

Commedie del primo *El Señorito Mi-*
mado e *La Señorita Malcriada* 163

Esposizione della prima particolareggia-
tà ed esaminata ivi

La Señorita sembra gettata sul conio
della prima 166

Osservazioni su di essa 168

Moratin figlio compose quattro com-
media lodevoli 169

Il Vecchio e la Fanciulla interes-
sante, patetica e morale 170

Frammento di questa pieno di calore
tradotto 172

Più piacevole è la *Mogigata*, ma non
si permise di rappresentarsi 177

Lo scioglimento si loda come istrut-
tivo 180

Terza commedia del *Moratin* la Co-
media *Nueva* 183

Lodevole argomento ben condotto, e
bene sciolto 184

Il Baron ultima sua commedia 186

<i>Tramezzi</i>	188
<i>Sainetti</i> scenici spagnuoli	189
Molti ne compose <i>Ramòn La Cruz</i> senza verun' arte	190

C A P O VII

*Opera musicale nazionale
ed italiana*

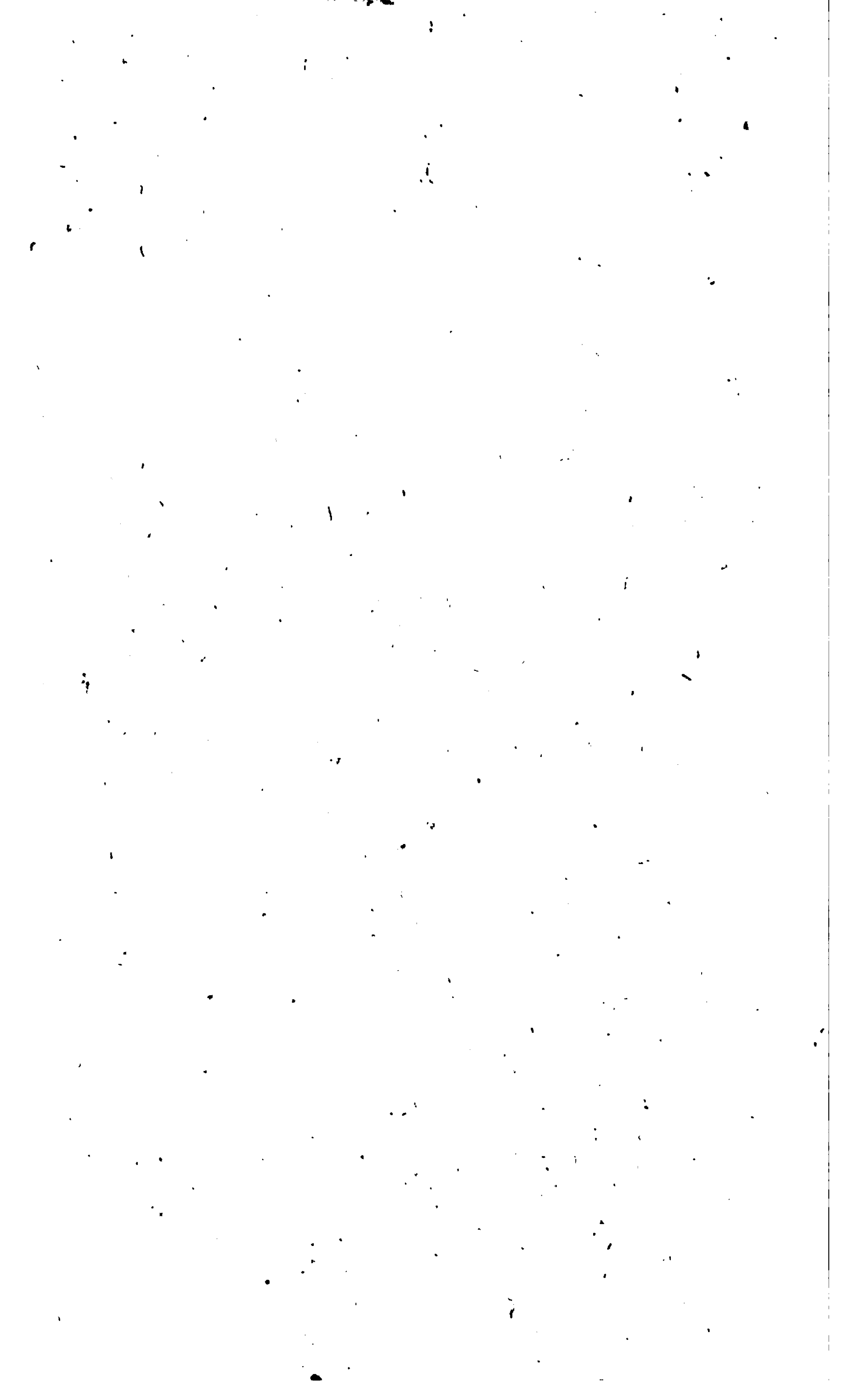
Principi dell' opera nazionale	ivi
Onde venne il nome di <i>Zarzuela</i>	195
Tentativo di un' opera in lingua spagnuola mal riuscita <i>Briseida</i> del <i>La Cruz</i>	ivi
Essa riuscì ben poco propria per la musica e per la poesia	198
Espressioni riprovate per improprie ed insipide	199
Arie insignificanti	201
Decoro mal conservato ne' personaggi	203
Peggiora è sempre più la seconda parte di tale opera	204
Oscitanze in quanto vi si dice	205
<i>Tonadilla</i> e <i>Seguidilla</i> spagnuola	208

<i>Opera Italiana</i>	210
<i>Nitteti</i> dal Metastasio fatta per Ma- drid	ivi
Opere Comiche nel teatro <i>los Caños</i> <i>del Peràl</i>	211
Opere buffe ne' Siti Reali	ivi
C A P O V I I I	
<i>Teatri materiali</i>	212
Teatri di Madrid	215
Teatro del Ritiro descritto	ivi
Teatro del Peràl cangiò più volte for- me ed uso	215
Descrizione de' due Teatri del <i>Princi-</i> <i>pe</i> , e della <i>Croce</i>	216
Opposizione che su di essa fece il <i>Lam-</i> <i>pillas</i> senza aver mai veduto Ma- drid	220
Fazioni di due partiti <i>de los Chorizos</i> <i>y Polacos</i>	221
Invettiva di Vincenzo la <i>Huerta</i> con- tro del Signorelli e della verità	223
Sei ridicole opposizioni fatte allo Sto- rico teatrale	224
Vi risponde lo Storico curiosamente	225
Risponde in fine col fatto e colle dis- posizioni del Governo dissimulate dall' <i>Huerta</i>	231

ERRORI

CORREZIONI

Tomo VIII	
Pag. 273, 16 Pradroni	Pradoni
Tom. IX Pag. 13, lin.	Deista
1 Deista	
43, 4 soprio	sobrio
60, 6 anhe	anche
72, 13 assonante a los	assonante o a los pare-
pareados	dos
107, 13 collera	colera
129, lin. ult. raffred-	raffreddarla
dalla	
131, 21 nato	noto
152, 8 Ser	Ser



STORIA CRITICA DE' TEATRI

ANTICHE E MODERNE

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO X PARTE I



NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira

*Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore
Metastasio nel Temistocle.*

(3)

STORIA CRITICA DE' TEATRI

ANTICHI E MODERNI

LIBRO X

*Teatro Italiano del XVIII secolo
e de' primi anni del XIX*

C A P O I

Tragedie Reali

Risorgeva a gran passi nel cader del secolo XVII il gusto della vera eloquenza nelle contrade chiuse dalle Alpi; e già nel 1690 de' suoi allievi e proseliti potè in Roma formarsi un' accademia sotto il modesto titolo di *Arcadia*, le cui colonie si sparsero per l'Italia tutta. L'antica poesia de' Greci e de' Latini ri-

a 2

con-

condotta trionfante ne' Sette Colli inaspirava disprezzo e pietà per le scuole gongoresche e mariniste, e venerazione e amore per Dante e Petrarca che bevvero in que' puri fonti. Il cardinal Delfino ed il barone Caracci furono i precursori del rinascimento della tragedia italiana senza esser soggetti alle macchie secentiste.

L' onore di primo ristauratore d' essa nel secolo XVIII debbesi senza dubbio al bolognese Pier Jacopo Martelli nato nel 1665 e morto nel 1727 secondo l' epitafio che ne fece l' illustre matematico e poeta Eustachio Manfredi. Martelli chiaro in Arcadia col nome di *Mirtillo*, munito di dottrina, d' ingegno e di gusto, emulo del Maffei e del Gravina (a), avea cominciato a compor-

(a) Scrisse contro il primo il famoso *Femia* ~~septenziato~~ componimento scenico che porta la data di Cagliari del 1724 ed il nome di *Messer Stucco a Messer Cattabrighe*. Favellò contro del Gravina spesso nel *Dialogo sopra la Tragedia antica e moderna* intitolato *l' Impostore*.

porre qualche dramma musicale, e si rivolse indi alle tragedie, che s'impresero in più volumi. Niuno può negargli nè la regolarità che sempre osserva, nè la ricchezza, la sublimità e l'eleganza dello stile, nè la copia de' pensieri, nè l'arte di colorire acconciamente i caratteri e le passioni. Nocquegli in molte di esse la versificazione che prescelse, ad onta di averla renduta al possibile armoniosa, sì per esser *nuova sul teatro* (*ma non inventata dal Martelli, come sognando asserì il Barretti*) sì per la rima e la monotonia che l'accompagna; e le di lui tragedie dopo alcuni anni cessarono di rappresentarsi. Certo è però che i forestieri stessi non furongli avari de' loro applausi. I giornalisti Olandesi ne manifestarono varii pregi; e quelli di *Tre-voux* asserirono che *pochi tragici pareggiavano il Martelli*. Certo è pure che la compagnia di Luigi Riccoboni le rappresentò con profitto e con applauso non equivoco in Verona, in Venezia, in Bologna. Certo è final-

mente che chi comprende le vere bellezze tragiche, un gran numero ne incontra nelle più accreditate, che sono secondo me : *Perselide*, *Ifigenia in Tauri*, *Alceste*, *Procolo*, *Cicerone*, *Q. Fabio*, *Taimingi*. Non lascio di rendergli giustizia fra' nostri singolarmente il Conte di Calepio. *Pier Jacopo Martelli* (egli dice) è tra' nostri assai sublime ed enfatico; ma quanto acquista con i modi di dire, tanto perde per lo stucchevol vizzo delle rime. La semplicità della condotta, la nobiltà de' sentimenti, l'eleganza e la gravità dello stile, la compassione maneggiata con arte e decenza, il magnanimo carattere di Mustafo, il tenero e patetico di *Perselide*, la dipintura di un Ottomano geloso del potere, e perciò crudele, di Solimano, conferiscono al merito della *Perselide*. Veggasi per saggio dello stile e della versificazione il monologo di questa principessa nell'atto III

*Eccomi donna e sola fra barbari
crudeli.*

Vi

Vi si dipinge egregiamente la sua situazione, e tutta esprime la passione, e nulla v'è di narrativo. Notabile nell'atto IV è il discorso di Solimano dopo di aver deliberata la morte del suo gran figlio; vi si mostra a maraviglia in qual guisa laceri il suo cuore il sentimento della natura che pugna colla barbarie ed il sospetto.

La delicatezza dell'espressioni di Mustafò che va a morire, merita l'attenzione de' cuori sensibili. Egli non vuol dirlo chiaramente a Perselide, e pur vorrebbe far sapere a Zeanghire che muore suo amico:

Mustafò

Quel che udisti e vedrai, per pietà non gli dire,

Se no, invidia e dolore te lo faran morire.

So quanto ei m'ami, e quanto lui dalle fasce amai;

Tu pur, vergine degna di miglior sorte, il sai.

Per me segui ad amarlo: le voglie sue sian tue,

a 4

Tue

(8)

*Tue sian le sue; sì uniti siate ambo
in ambedue .*

*Virtù piacciavi sempre , che alfin
s' oltre la morte*

*Siam qualche cosa , il premio ne
avrà l' anima forte .*

*Siate fidi al Soldano , siane in di-
fesa ai troni*

*Il braccio del tuo sposo che com'
io gli perdoni .*

Addio .

Perselide

*Ma forse in guerra ti chia-
mano i perigli ?*

*Preserveranti i numi a quai tanto
somigli .*

*Non mi parlar qual parla chi più
non si rivede .*

Mustafo

*Al suocero , allo sposo obediienza e
fede .*

*Questi estremi ricordi serba col tua
consorte ,*

*E non cercar più nulla di qualun-
que mia sorte .*

Sol

(9)

*Sol se qualche novella (che al fin
verrà cred' io)*

*Giugnerà a Zeanghire , digli a mio
nome addio :*

*Digli che del suo nome nelle note
a me care*

*Partir tu mi vedesti , e finir di
parlare .*

Simile tragedia piena di grandezza che commuove che tira tutta l'attenzione , non meritava di occupare il luogo delle *Gemelle Capuane* o di qualche altra poco più importante del *Teatro Italiano* compilato dal Maffei ? A ciò per avventura si opposero le loro letterarie querele .

Ciò che diffinisce i primi progressi della tragedia italiana sin dal principio del XVIII secolo , è appunto la saggia imitazione che fece il Martelli dell' *Ifigenia in Tauri* e dell' *Alceste* di Euripide . Gl' Italiani del secolo XVI aveano trasportati nel nostro idioma i greci argomenti con troppa scrupolosa osservanza delle antiche vestigia . I Francesi del XVII fecero un passo di più
ma

maneggiandoli in guisa che si adattassero al popolo ed al tempo in cui gli ripetevano. Il Martelli partecipò felicemente di questa gloria della Francia, e con miglior senno de' nostri cinquecentisti accomodò all'importanza e alla vaghezza de' greci argomenti l'artificio della moderna economia. Il confronto dell' *Ifigenia in Tauride* del greco autore con quella del Martelli mostrerà sempre a' giovani studiosi la maniera di modernar le greche favole con vantaggio e senza punto scenciarle. Chi si sovrerà dell' *Alceste* greca, avendo sotto gli occhi quella del Martelli, vedrà nella moderna conservato l'interesse dell'antica senza inverosimilitudini, senza il trionfo di Ercole nel' inferno, e senza le indecenti altercazioni di Admeto col padre (a).

Im-

(a) Nell'ingegnoso Martelli hanno gl' Italiani non solo uno de' primi ristoratori della loro tragedia, ma uno de' più eccellenti Satirici del XVIII secolo. L'amico Cooper Walker il qua-

Impaziente parimenti del risorgimento della nostra tragedia il celebre calabrese Gian Vincenzo Gravina volle richiamarci allo studio de' Greci, e scrisse in tre mesi cinque tragedie, *Palamede*, *Andromeda*, *Servio Tullio*, *Appio Claudio*, *Papiniano*. La bella semplicità cui si attenne nel tessere, piacque agli eruditi, e per questa parte fu applaudito dall'istesso Martelli. Ma s'ingannò in più maniere nell'esecuzione del suo disegno. Pieno com'era della più riposta erudizione greca, poteva far risalire i leggitori sino a' costumi de' remoti popoli della Gre-

quale merita la riconoscenza dell'Italia per essersi occupato a rischiararne le memorie teatrali, nel parlar con lode del Martelli dice nella sezione III: „Il vanaglorioso e poco giu-
„ dizioso Barretti parla del Martelli con que-
„ sto disprezzo: *Un certo Pier Jacopo Martelli di*
Bologna uomo di qualche talento pochi anni sono in-
ventò un verso di quattordici sillabe. Non è questo
l'unico sproposito che ha scarabocchiato l'ob-
bliato Aristarco Scannabue.

Grecia nel *Palamede* e nell' *Andromeda*; ma qual vantaggio recar ciò poteva al moderno teatro che sì poco desiderava le stesse lodate tragedie de' cinquecentisti? Dovea egli poi serbare il modo stesso negli altri tre argomenti Romani? Conveniva a questi la veste greca? Vollè ancora adoperare alla greca maniera la varietà de' metri, e sventuratamente elesse l'endecasillabo sdrucciolo per verso principale (già usato dal Grattarolo nell' *Altea* e nella *Polissena*) lusingandosi di poterlo elevare alla grandezza tragica e sostituirlo al giambico antico; ma questo sforzo inutile ferì le orecchie italiane. Dei Greci (suggerisce il giudizio ed il gusto) vuolsi imitar lo spirito e non il portamento e le spoglie esteriori. Con tutto ciò molta ingiustizia gli fecero i contemporanei e fangli alcuni semidotti di ultima data. Non si proponga a modello, ma se ne rilevino i pregi che possiede. Se ne rigetti la versificazione, si censuri l'uso frequente de' latinismi, l'affettazioni di alcune com-
pa-

parazioni poste in capzonette, il modo di sceneggiare all'antica. Ma se ne comenti la regolarità e il giudizio, e si vegga il filosofo e l'erudito nell'artificiosa pittura de' moderni costumi applicata a' personaggi delle sue favole imitando l'arte di satireggiare di Euripide, specialmente nel *Papiniano*. Soprattutto sì encomii col dotto critico Pietro di Calepio per aver saputo *travestire ed applicare all'azione quella sorte di sentenze che contengono massime di morale*, nella quale arte il *Gravina* si è distinto da gran parte de' nostri poeti. Si mostrerà sempre un critico dozzinale colui che proponesse alla gioventù un solo scrittore per modello per la difficoltà di trovarsene alcuno nel suo genere sì compiuto che tutte contenga le perfezioni. La filosofia consiglierà sempre a valersi della nota sagacità di quel greco pittore che raccolse da molte leggiadre donne gli sparsi pregi della beltà per formarne la sua Venere. Questo esser dee l'ufficio della vera storia teatrale: ragio-
na-

nata ; e questo non sanno fare , nè plagiarii di mestiere quando copiano . farano a mettà , nè gli apologisti preoccupati .

Il regno di Napoli produsse ne' primi anni del secolo XVIII due altri pregevoli scrittori di tragedie , il consigliere conte Saverio Pansuti , e il duca Annibale Marchese . Compose il primo cinque tragedie impresse a Napoli , cioè *Bruto* nel 1723 , *Sofonisba* e *Virginia* nel 1725 , *Sejano* nel 1729 , ed *Orazia* che si pubblicò unita con le altre nel 1752 . Vinse egli per gravità , e per versificazione Gravina , e scorgere fece non di rado elevatezza e sublimità , e quel patetico e terribile tragico che agita ed interessa . Ma sceneggiava alla foggia antica introduceva o faceva partire i personaggi senza perchè , trascorrevano nel dramma , verseggiava con istento , imbrattava alcuna volta la locuzione con formole non pure , inusitate e scorrette . Più che altrove lo stile è affettato e lirico : nel *Sejano* , le sentenze più

ricercate che non sono in Seneca , il linguaggio più spesso fangoso , e nell'atto V si accumulano troppe cose dopo la morte di Sejano , le quali doveansi appena accennar di volo . Ma vi si scorgono varie pennellate franche e vigorose ; vivo è il ritratto de' favoriti nell'atto III ; buona è la scena del IV in cui Sejano intima il divorzio ad Apicata ; tragici i rimorsi che atterriscono Livia dopo la morte di Druso , ed opportuna la riflessione della nutrice in tal proposito :

O quai rei simulacri in noi produce

La fiera compagnia de' proprii falli !

Più moderatamente nella *Sofonisba* trovansi sparsi gli ornamenti lirici , e vi si notano varii passi tragici bene espressi . La *Virginia* , mal grado del buon dialogo d' Icilio e Numitore nell'atto I , e del racconto felice e senza ridondanza del di lei ammazzamento , si posponrà sempre a tutte le altre a cagione dell' episodio della deflorata *Volun-*

lunna che si trasmischia al fatto di Virginia. Migliori delle precedenti è il *Bruto* dettato in istile sublime e raramente gonfio, e ricco di passi nobili. Lodevole nell'atto I è il ritratto che in Tito si fa de' partigiani del regno ed in Furio de' repubblicani, sul gusto delle politiche discussioni di *Pietro Cornelio*; come ancora la descrizione delle arti degli ambasciadori nelle corti straniere: nel III l'ambasciata degnamente esposta da Celio: nel IV i gravi sentimenti di Furio che tenta di richiamar Tito nel camin dritto: nel V i forti rimorsi di Tito divenuto traditore, il tenero abbracciamento di lui colla madre, gli eroici non meno che patetici sentimenti di *Bruto*. Ma l'*Orazia* rappresentata in Napoli con ammirazione e diletto universale sotto la direzione del celebre Andrea Belvedere, fu il trionfo del Pansuti. Nel trattar questo argomento dopo l'Aretino ed il Cornelio, il Pansuti diede come il primo alla sua favola il titolo di *Orazia*, ma conservò per lei sola tutto l'inter-

res-

tesse sino all'atto V, là dove P. Ar-
 mino, che la fa morire nel III, lo di-
 vide fra lei ed il fratello. Rare volte
 l'espressione vien tradita dalla verità,
 anzi spesso è avvivata col sublime e
 col patetico. Meritano particolare at-
 tentione l'amor tragico di Orazia e
 Curazio, l'amara divisione di questi
 nell'atto III, il carattere eroico e fe-
 roce di Orazio, la notizia della pugna
 mobilita tra' i Curiazii ed Orazii nel
 III, di cui è conseguenza l'altra scena
 di Orazio collo sposo della sorella, il
 contrasto delle allegrezze di Roma per
 la vittoria ottenuta da Orazio colle
 sventure di Orazia per essere questa riu-
 nita sanguinosa e per lei tanto fune-
 sta per la morte dello sposo, e final-
 mente l'azione del V interessante per
 l'ammazzamento di Orazia, pel peri-
 colo di Orazio condannato, e per la
 patetica aringa di Publio in pro del
 figlio superstite che commuove il Po-
 polo Romano. Non è dunque maravi-
 glia che al dire anche degli eruditi
 compilatori della *Bibliothèque Itali-*
que Tom. X b

que nel tomo VII, i dotti vi presentano tanto piacere a leggerla, quanto il pubblico a vederla rappresentarsi. Onorevole menzione delle tragedie di Saverio Pansuti fe l'immortale Alessio Simmaco Mazzocchi nel capo I del dottissimo commentario dell' *Anfiteatro Campano*.

Predilesse la poesia tragica il coltissimo duca Annibale Marchese, il quale dopo di aver governato da presidente in Salerno entrò nel 1740 tra' Padri dell' Oratorio detti *Gerolimini* di Napoli, e glorioso ancora per la rinuncia dell' arcivescovato di Salerno, e del vescovato di Lecce a lui offerti, morì nel 1753 ammirato per le sue virtù. Sin dalla prima gioventù mostrò gusto e buon senno colla scelta di ottimi argomenti per due sue favole rappresentate in Napoli nel 1715, il *Crisper* e la *Polissena*. Non fu solo il Martelli ne' primi lustri del secolo che seppe unire alle bellezze del greco, e adottare la saggia maniera d'interessare i moderni, col seguire l'orme de' tragici

fina-

francesi. Annibale Marchese trattò il *Crispo* che è un ritratto dell' *Ippolito* greco, col patetico pennello di Euripide, e coll' eleganza armoniosa del *Racine* sceneggiandolo alla moderna, e vinse con migliore versificazione il Martelli, colla gravità il Gravina, e colla purezza del linguaggio il Pansuti. Meritò la di lui *Polissena*, che da Pietro di Calepio si preferisse nel confronto a quella del *La Fosse* pel piano meglio ragionato, pel costume più convenevole, e per l' arte di muovere la compassione. Vero è, che all' istesso Calepio sembra di trovare nella *Polissena* francese maggior bellezza nelle sentenze, più vivacità negli affetti, ed energia nella locuzione. Vero è parimenti che egli riprende nelle *nutrici* introdotte dal Marchese la perizia che mostrano della mitologia. Pure non è così grande lo svantaggio dell' Italiano per le sentenze e per la locuzione, nè gli affetti riescono in lui sì poco vivaci al confronto da farne dimenticare la bellezza del piano, la convenevolezza

del costume ed il patetico . E quanto alle nutrici (qualora voglia concedersene l'uso) può accordarsi loro certa specie di coltura ove si rifletta, che esse punto non rassomigliano alle moderne balie , ma si supposero sempre persone di distinta condizione , e compagne delle regine sino alla loro morte .

Compose in seguito il Marchese dieci tragedie cristiane impresse magnificamente in Napoli in due volumi in quarto nel 1729 . A ciascuna si promise un rame disegnato o da Francesco Solimena , o da Andrea Vaccaro , ed inciso o dal tedesco *Sedelmair* , o dal napolitano Baldi o dal veneziano Zucchi . I cori si posero in musica da varii eccellenti maestri napoletani , e si trovano stampati colle note musicali in fine di ciascun tomo . Tommaso Carapelle pose in musica i cori del *Domiziano* : Domenico Sarro quelli de' *Massimini* : Leonardo Vinci, del *Massimiano* : Francesco Durante del *Flavio Valente* : Giovanni Adolfo Hasse detto il Sassone della *Draomira* :

ra : Nicola Fago detto il *Tarantino* dell' *Eustachio* : Leonardo di Leo della *Sofronia* : Nicola Porpora dell' *Ermenegildo* : Francesco Mancini del *Maurizio* : il Principe Milano di Ardore poi Marchese di San Giorgio del *Ridolfo* ; di maniera che questi due volumi contengono come un saggio accademico di diverse belle arti riunite .

Caratterizzano queste favole una locuzione pura ed elegante e sobriamente poetica qual si conviene alla scena ; uno stile nobile e grave ; una costante regolarità ; la sceneggiatura moderna , per cui quasi mai il teatro non rimane voto ; i caratteri ben sostenuti ; le passioni portate a quel segno che permette l'eroismo cristiano che riscalda il petto dell' autore . Per saggio della maniera di colorire da lui usata vedasi un frammento del racconto che fa Eustachio a Simile delle sue avventure col corsaro :

*Talchè me con mia prole in erma
arena*

*Gittando ignudi , il rio corso ri-
prende .*

*Lasso ! Teopista io grido , e valli
ed antri*

*Gridan Teopista ancor ; l' ode la
bella*

*Cagion del pianto mio , che vuol
nell' onde*

*Precipitarsi , o per tornarmi in
braccio*

*O per fuggir gli oltraggi , e rat-
tenuta*

*Vien dal rio predatore . Eustachio
intanto*

*Dice fra gridi e fra tumulti , e
sempre*

*Più lievi ascolto di sue voci il
suono .*

*Lontananza e fragor d' onda so-
nante*

*Più mi rende indistinte , e al fin
mi chiude*

Le care voci . Svolazzante lino

*Scuote la grama , testimonio e-
stremo*

*D' amor , di fe , di duolo , e a lei
rispondo*

(Ch'

(*Ch' altro meco non ho*) con ma-
no ignuda ,

*Poi, così spinto dal dolore, in alto
Il pargoletto Agapito l' espongo.*

Simile

Tragica scena !

Eustachio

S' interpone e cresce

*Più ognor l' aere fra noi per lon-
tananza ec.*

Ricca miniera di affetti e di carat-
teri eccellentemente contrapposti e co-
loriti, e di gran pensieri con eleganza
e sublimità espressi, mi sembra singo-
larmente l' *Ermenegildo*. Formano in
essa un quadro pennelleggiato con vi-
vacità e maestria questo santo re ze-
lante cattolico, rispettoso figliuolo e
tenero consorte; Igonda piena di ma-
gnanimità e di vero affetto pel marito;
Recaredo sensibile e generoso; Leovi-
gildo tiranno inesorabile e Ariano su-
perstizioso; Genserico vescovo degli
Ariani scellerato e astuto cortigiano e
persecutore implacabile. Questo insi-
diatore strappa dalla bocca di Leovi-

gildo la sentenza di morte del figliuolo, se non rinunzii al culto cattolico; e colla di lui astuzia contrasta la nobile franchezza di Recaredo che al fine gli dice:

*Udito ho sempre
Ch' uomo al cui senno sacri riti
ed alme*

Commesse furo, se con voglia ingorda

*Alle profane cose intende, e lascia
All' altrui cura il gregge, e sol da
quello*

*Toglie da lungi il ricco frutto, e
indegno*

*Del sacro grado, e 'l profan male
adempie.*

Genserico

*Chi serve al Re non è men caro
a Dio.*

Recaredo

Caro è a Dio sol chi al suo dovere intende,

E il tuo non è di consigliar regnanti.

Questo è pungere alla maniera di Enrico

ripide e del calabrese Gravina , cioè
 dipingendo i caratteri senza scoccar
 massime e sentenze a modo de' pedan-
 ti e di Seneca . Trionfa anche il ca-
 rattere d' Igonda allorchè in faccia a
 Leovigildo consiglia al marito di pre-
 ferir la morte al sacrilegio d'imbrat-
 tar con rito ariano la cattolica religio-
 ne , e quando rimanendo sola con lui
 dopo tanta forza lascia il freno alla
 sensibilità . Notabile è in fine la di lei
 grandezza d'animo , con cui dopo aver
 vinto Leovigildo colle armi , fa trion-
 fare la religione sul desiderio di ven-
 detta , e gli perdona . Seppe dunque
 il Marchese rilevare il pregio maggio-
 re della cristiana religione di perdona-
 re ed amare il nemico , prima che il
 sig. di *Voltaire* avesse composta l' *Alzi-
 ra* . Ma a' giorni del *Voltaire* la Fran-
 cia avea un teatro tragico già rispetta-
 to e frequentato per *Corneille* e *Ra-
 cine* ; là dove l' *Ermenegildo* del Mar-
 chese circoscrisse il suo trionfo fra' leg-
 gitori delle tragedie cristiane del Mar-
 che-

chese senza passare su di un pubblico teatro accreditato .

Prima ancora del *Manasse* del *Gnelli* ritrasse il Marchese egregiamente un principe penitente nel *Maurizio* che accompagna degnamente l' *Ermenegildo* . Quell' imperadore che si era macchiato di delitti e di atrocità , divenuto penitente implora da Dio di esserne punito in questo mondo , e non con pene eterne , e quindi soggiace a' più dolorosi colpi prima che il tiranno *Foca* lo faccia uccidere . Aveva *Maurizio* un di lui bambino in potere d' *Irene* , e *Foca* vuol sapere dove si nasconda minacciando di far tormentar *Maurizio* con tutta l' atrocità . *Irene* generosa si fa avanti ed offre al tiranno il bambino . Qual cruda spada al cuore de' miseri genitori ? *Irene* torna coll' infante ; la madre vuole stringerselo al seno , ma nel fissarvi lo sguardo si avvede che non è il suo picciolo *Eraclio* , ma sì bene il figlio della stessa *Irene* che eroicamente lo sacrifica alla salvezza della prole reale . Ecco un tratto eroico degno

gno delle tragedie di prima fila che ha
 preceduto il sacrificio fatto da Arpago
 del proprio figlio per salvar la vita al
 picciolo Ciro nel melodramma del gran
 Metastasio . Ed è in questo del Mar-
 chese assai più teatrale e patetico, per-
 chè non narrato come avvenuto tanti
 anni prima, ma esposto alla vista del-
 l'uditorio . Il virtuoso Maurizio conti-
 nua a tener commosso lo spettatore
 perchè non comporta il cambio, e sco-
 pre la nobil frode . Con questa gara di
 virtù e di eroismo prevenne il Mar-
 chese anche l'*Orfano della China* del
Voltaire , benchè in questo è maggio-
 re l'eroismo del cambio che fa Idamè
 del proprio figlio per l'Orfano reale ,
 perchè è il padre stesso che vuol sacri-
 ficare il suo sangue per la regia prole .
 Meriterebbe anche che si trascrivesse il
 patetico e vivace racconto della carni-
 ficina di tutta la famiglia di Maurizio
 e di lui stesso colorito col pennello di
 Dante , e ciò prima che il gran tragico
 francese pur or mentovato c' incantasse
 colla descrizione della strage dell'impe-
 rial

rial famiglia cinese . Presenta dunque il Marchese più di una tragedia degna dell' attenzione degl' intelligenti conoscitori del teatro e del sublime e del patetico che tanto sovrastano ai declamatori esangui ed agli apologisti poco istruiti . I leggitori ben comprenderanno avendo sotto gli occhi l' *Ermenegildo* ed il *Maurizio* specialmente, che essi potrebbero meglio arricchire una nuova raccolta di un buon Teatro tragico Italiano .

Antonio Conti nobil veneto filosofo e letterato grande volle in età avanzata dedicarsi alla poesia e singolarmente alla tragica . Compose quattro tragedie, *Giunio Bruto* , *Marco Bruto* , *Giulio Cesare* , *Druso* . Il pregio singolare del suo stile è la gravità , la precisione e la verità propria della passione e del teatro , per la quale il Conti costantemente schiva ogni vano ornamento . La sua versificazione è la più accetta a' moderni, cioè il verso endecasillabo scioltto ; ma la locuzione non è sempre pura e corretta . Ciò però che caratterizza

singolarmente il suo pennello, è il
 decoro serbato nel costume, e la pro-
 prietà mirabile ne' personaggi imitati. I
 suoi *Romani* (cioè che per lo più si
 desidera in varie tragedie straniere)
 compariscono veri Romani. *Cassio Bru-
 to*, *Cesare*, *Tarquini* si riconoscono
 a' loro particolari lineamenti, all'in-
 dole, e a' sistemi da essi seguiti, secon-
 do la storia. Volle il Conti far uso de'
 Cori per riunire alla tragica rappresen-
 tazione la musica che le conviene; e
 questa può esser forse una delle ragio-
 ni per cui i comedianti più non la
 rappresentano, schivandone la spesa.
 Introdusse però ne' cori a cantare cau-
 valieri e senatori romani con pose sen-
 venevoli alla loro gravità ed al co-
 stume di que' tempi. *Marcio Bruto* è
 la tragedia più criticata e spesso con
 solido fondamento dal Conte di Calpio.
Giunio Bruto recitata molte volte di
 seguito in Venezia con gran concorso
 nel teatro di San-Samuele, oltre a' l'
 pregi generali dello stile, del costume
 e del metro, si rende notabile per la

età di condotta? delle virtù del mon-
 teri? del mirabile vivo interesse di una
 madre? della dolce lotta che si fanno
 le passioni espresse, in tutti i modi ed
 accomodato agli affetti? di questo
 racconto di Egisto nell'atto IV, e dell'
 avventura del IV conservata da Anti-
 stotile e da Igino, in cui il poverello
 Polidoro giunge a tempo a trovare la
 madre che sta per trafiggersi il collo.
 Io? del vivace atto V, ove tutto gira
 al disviluppo felicemente ed avviene la
 morte di Polifonte narrata con grandezza?
 Dall'altra parte chi non sa ripetere le
 parole del *Voltaire* che i Francesi
 schivi non soffrirebbero sul lor teatro
 Ismene che parla della febbre di Me-
 rope? che questa regina per iscarica
 d'arte del poeta si avventa due volte
 ad Egisto colla scure? che le scene de'
 confidenti sono troppe? che i costumi,
 i vasi, i tripodi, i canestri rovescia-
 ti sono minutezze delle quali non do-
 veasi tener conto dopo una grande ri-
 voluzione e l'ammazzamento di un re?
 Gli sforzi stessi del *Voltaire* per de-
 pri-

primerlà , dopo di essersi ornato delle
 sue principali bellezze seguendone le
 vestigià nel comporre la propria *Me-
 rope* , manifestano vie più la prestanza
 della *Merope* italiana . Il tragico Fran-
 cese ne ingrandì ed esagerò i difetti ,
 bramoso ed impaziente di tirare alla
 sua copia tutti gli elogi tributati all'
 originale . E perchè serbando l'onorato
 carattere di amico del Maffei non avreb-
 be potuto versar su di lui che a metà
 e con moderatezza il suo fiele , si ma-
 scherò sotto il finto nome di un *mon-
 sieur de la Lindelle* , e sciolse il fre-
 no alla mordacità , trattando la di lui
 tragedia come produzione *puerile e da
 collegio* , e l'autore come *poeta da
 fiera , senza ingegno , senz' arte , e
 senza fantasia* (a) . Astuzia sì vergo-
 Tom.X c gno-

(a) Odasi ciò che in tal proposito annotò
 sulla mia *Storia de' teatri* sin dal 1777 l'eru-
 ditissimo mio amico Carlo Vespasiano : " *La
 rouille de l'envie* (diceva il sig. di Voltaire)
*l'artifice des intrigues , le poison de la calom-
 nie , l'assassinat de la satire . . . deshonorant*
 par-

gnosa e degna degli antichi Davi umilia la letteratura, copre di fosche nuvole il chiarore del secolo ed abbassa *Voltaire*. La *Merope* del Maffei non va esente da' nei; ma qual produzione teatrale può vantarsi di una perfezione assoluta? La *Merope* del *Voltaire* non ha difetti? Sovvenghiamoci di quanto ne ragionammo trattando de' tragici francesi del XVIII secolo. I Francesi stessi ne rilevarono di molti. Un anonimo in una *brochure* uscita in Parigi vi notò fin anche errori di lingua e di ri-

*parmi les hommes une profession qui par elle même a quelque chose de divin. E chi crederrebbe mai che questo Eratostene della Francia, il quale predica così bene contro l'invidia, la malignità, la calunnia, e l'iniqua satira, sia poi egli stesso tante volte caduto in questi vizii che detesta? Una evidentissima prova fralle altre ei ne diede nella lettera che scrisse prendendo il nome di m. la Lindelle contro l'autore della *Merope*, col quale amichevolmente carteggiava, e che per ogni titolo meritava da lui riguardo come virtuoso cavaliere, e come letterato insigne " ec.*

rima ; chiamò *Voltaire traduttore*,
copiatore, *piggioratore* ancora della
Merope del Maffei specialmente nell'
atto V. Volle poi quest' anonimo far
pompa di erudizione, ed affermò che
l'*Italiano* avea saccheggiato e sfigu-
rato l'*Amasi* di m. la Grange; e che
Voltaire rivendicando il furto avea
restituito alla nazione francese ciò
che era suo. Preso poi da nuovo ca-
pogirlo aggiunse che *Merope* era un
argomento di tutti i paesi trattato
già da *Euripide*. Qual cumulo di
proposizioni che si combattono ! Se *Eu-*
ripide tutti precedette i tragici che co-
nosciamo nel maneggiar tal favola, per-
chè sdegnare di attribuirlo alla Grecia ?
Se è di tutti i paesi, perchè l' ano-
nimo infarinato ne attribuì la proprie-
tà alla Francia ? perchè taccio di fur-
to ora il Maffei ora il *Voltaire* ? per-
chè non s' informò da chi 'l sapeva,
che il Cavalerino, il Liviera, il To-
relli precedettero di più di un secolo
il suo la Grange autore dell' *Amasi*,
in comporre *Meropi*, *Telefonti* e *Cres-*

fonti? perchè poi, non apprese almeno dal *Voltaire* che la *Grange* ed altri Francesi ed Inglesi trattarono questo argomento con tali sconcezze che le loro tragedie rimasero nascendo sepolte? perchè non vide che senza la *Merope* del Maffei, senza quella ch'ei chiama *povertà italiana* che *Voltaire* copiò, ancor non avrebbe la Francia una *Merope* degna di conoscersi da' posteri? Avrebbe avuto l'Inghilterra il *Douglas* di *Home*, tragedia (disse il *Walker*) che onora la lingua ed il teatro inglese, senza che fosse stata preceduta dalla *Merope* del Maffei? L'anonimo oscuro che tante cose ignorava, ebbe l'audacia, fidando nelle tenebre in cui si avvolgeva, di scagliarsi contro l'originale del Maffei e la copia del *Voltaire*, produzioni di due ingegni grandi, cui egli mirar dovea con rispettoso silenzio. Io auguro all'Italia e alla Francia molte tragedie che pareggino queste due *Meropi*, dovessero anche averne i difetti; essi saranno le macchie degli *Omeri*, de' *Vir-*
gi-

gilli, de' Sofocli fra' raggi dell' immortalità.

Merita somma lode l'avventurosa Verona che nel vestibolo dell' Accademia Filarmonica fece innalzare, mentre egli era assente, il busto del Maffei con questa iscrizione:

Marchioni . Scipioni .

Maffeo . Viventi

Academia . Filarmonica

Decreto et aere publico

Anno MDCCXXVII

Maggiori encomii merita la di lui modestia che al suo ritorno volle che si togliesse, a differenza di qualche orgoglioso pedante, che a quel che intesi in altro paese, innalzò a se stesso un busto marmoreo e lo collocò tra Platone e Tullio. Verona però dopo la di lui morte ve lo ripose con un'altra iscrizione:

Marchionis . Scipionis . Maffei .

Musaei . Veronensis .

Conditoris Protonien

Ab ipso-amotum

Post obitum

*Academia . Philharmonica**Restituit**Anno MDCCLV (a).*

Intorno al medesimo tempo uscirono la *Demonice* del veneziano Giambattista Recanati , e la *Didone* del bolognese Giampieri Cavazzoni Zanotti . La prima recitata nel 1720 in Modena con applauso grande , in Ferrara ugualmente ed in Venezia , s'impresse in Firenze nel 1721 con una dissertazione dell' abate Girolamo Leoni . Contiene la pugna de' tre Tegeati e tre Feneati narrata da Plutarco ne' *Paralleli* con tutte le particolarità del fatto de' Curiazii ed Urazii . Trionfa in essa l'amor della patria in ogni incontro . L'ammazzamento dell' addolorata Demodice per mano del fratello Critolao avviene appunto per le di lei imprecazioni e contro Tegea loro patria , il cui amore tutto riempie il cuore di

Cri-

(a) *Cooper Walker* che la vide nel 1792, la riferisce nella Sezione III della sua opera.

Critolao . Lo sceneggiamento all'antica , lasciandosi spesso il teatro voto , qualche scena oziosa , un sogno di Demodice di sei tori e una giovenca tanto conforme al fatto di lei e de' suoi campioni , i poco utili ed all'azione mal connessi episodii dell'amicizia di Eurindo e Critolao e del conflitto di costui col leone e degli amori di Lagisca ed Eurindo , offrono all'occhiuta critica materia da esercitarsi . Ma rendono pregevole tal favola la regolarità e l'interesse che vi regna , lo stile non sempre elegante e sublime ma chiaro sempre e conveniente alle passioni , e diverse situazioni patetiche felicemente espresse , Serva di esempio la scena quinta dell'atto III , in cui Demodice che ha penetrato che il suo sposo Alceste sarà il competitore del fratello Critolao , così si esprime :

*S'ei riman vinto , e come le mie
nozze*

Si compiranno ? E s'egli è vincitore ,

*M' unirò a quel che i miei fratelli
uccise ?*

*Di natura ed amor ambo possenti
Leggi che a' danni miei tutte vi
unite*

*Perchè appunto tra voi sì opposte
siete ;*

*Quale debbo io seguir ? da qual
sottrarmi ?*

e poi ;

Vincete entrambi ,

E se alcun dee perir , perar . . .

Ma quale ?

Alceste . . . ? Critolao . . . ? No ,

Demodice .

La *Didone* uscì in Verona nel 1721, ma nella dedicatoria alla marchesa Isotta Nugarola Pindemonte si dice di essersene fatta prima un' altra edizione, ed appresso nel 1724 si stampò di nuovo con tutte le *rime* dell' autore . Non cede questa tragedia nella regolarità e nel colorito delle passioni alla *Demodice* ; ma le sovrasta per nobiltà e grandezza di stile e per la semplicità dell' azione avvivata però da un movimen-

lo che va d'atto in atto crescendo. La sceneggiatura è pure alla maniera antica, ma due volte sole resta il teatro voto. Havvi parimente la tanto ripetuta descrizione di un sogno; ma vi si evita il particolareggiar soverchio, come altri ha fatto, per additare appunto i fatti della tragedia. Vi si scorgono di bei passi nè pochi. Spira magnanimità nell'atto II la risposta di Didone all'ambasciadore di Jarba. Teatrale nell'atto III è il contrasto di Didone che giugne gioliva e piena di speranze, con Enea che all'ordine di Giove si disponeva a partire senza vederla. Bene espressa è la maraviglia e la tristezza di lei al silenzio indi al partir del Trojano con poche compassate parole; ma pregevole singolarmente è la pennellata che ne rileva il disdegno. Tratta dal naturale orgoglio ella dà a credere a se stessa di essersi disingannata e di ravvisare il torto che faceva al suo Sicheo, e ne ha onta. Si duole di vedersi adornata di altre spoglie che delle vedovili. Ordina a Bargina di trovare Enea, ed

ed imporgli di partir subito senza vederla . Ma che ? Anna le riferisce l'imminente partenza di Enea , ed allora il foco sopito sotto quella rassegnazione suggerita dall'istesso amor disdegnoso , divampa repentinamente :

Ahi me lassa ! Dargina , parte Enea !

Guarda , se furon ciechi i miei timori !

Me può lasciar ? me abbandonar ?

Ah tosto

Si voli , si ritenga l' infedele . . .

Ah ! che più indugio ? Io stessa al lido , al porto .

Corro a provar ciò che potranno i prieghi ,

Le lagrime , i sospiri ec .

O Enea che mi abbandoni , o mie speranze ,

O sacra del mio sposo ombra gradita ,

O mio onore , o decoro , o forte amore ,

Sì , troppo forte che al dover contrasti ,

Qual vincerà di voi ?

Ot-

Ottimamente. Questo bellissimo sviluppo degli affetti di Didone, questo tragico contrasto acconciamente approssimato della prima rassegnazione con quest' impeto repentino, tutta manifestano l' anima trafitta di Didone, e l' an-
 gegno dell' autore. La scena quinta dell' atto IV ci sveglia l' idea dell' abbandono di Armida, e del combattuto Rinaldo che si sente morire, e pur la lascia. Didone sviene, come Armida, ed Enea parte con Ascanio, come Rinaldo con Ubaldo. Questa buona tragedia colle precedenti smentisce l' affettazione di taluno che imparando la storia letteraria d' Italia sulle importanti notizie giornaliera delle gazzette straniere, afferma che nei primi lustri del nostro secolo il teatro italiano ebbe soltanto drammi irregolari e mostruosi. Si noti che dalla *Merope*, dalla *Demodice* e dalla *Didone* si sono esclusi i cori, e l' uso, in seguito n' è passato quasi del tutto.

Anche nel 1721 s' imprime in Venezia l' *Ezzelino* del dottor Girolamo Ba-

Baruffaldi ferrarese, che poi ebbe altre quattro edizioni ed in Venezia stessa ed in Ferrara. È scritto in versi sciolti, con regolarità, con colorito vivace ne' caratteri e nelle passioni, ed in istile dagli intelligenti commendato. Se ne riprende il personaggio di Ansedisio di nota malvagità come poco necessario e lasciato impunito: qualche discorso segreto che si ode dall'uditorio e non da' personaggi che stanno in iscena: e la mancanza del tempo richiesto perchè giunga Beatrice co' sei compagni dal fondo della torre, non essendo passati dalla chiamata all'arrivo se non sei versi soli recitati da Amabilia. Lo stesso autore pubblicò nel 1725 *Giocasta la giovane* di scena mutabile. L'invenzione di questa non appartiene al Baruffaldi; perchè il conte Antonio Zaniboni aveva già tratta da un dramma musicale la sua *Antigona in Tebe* detta *opera tragica* scritta in prosa e impressa in Venezia nel 1722. Da tali favole tirò la
sua

sua tragedia il Baruffaldi, nè se ne sia finse, ma ingenuamente l'accennò nel ragionamento che vi premise. Si osserva nella condotta dell'azione qualche leggero intoppo. Antigona madre di Giocasta (che Creonte volle far morire per mano del proprio figliuolo, Osmene di lei marito) viene a Tebe, sotto virili spoglie, e domanda ad Ormindo il cammino della reggia, che ella non dee ignorare. Viene con animo di dar la morte a Creonte, e nel darsi a conoscere ad Osmene manifesta il suo disegno di uccidere il di lui padre, e pretende che egli vi concorra. " Io porterommi al tempio (ella dice nell'atto III) mi scoprirò al tiranno; gli trarrò dal capo la corona; farò provargli tutta l'ira mia ". Se così parlasse spinta da disperazione e da tedio di vivere, sarebbero espressioni convenienti; ma ella ciò dice pensando in fatti di eseguirlo per vendicarsi, senza riflettere all'impossibilità della riuscita. Forse potrebbesi risecare qualche cicaleccio di Ormindo. Forse che
più

più che tragedia parra questa *Giocasta* un romanzo drammatico per tanti colpi di teatro e per le avventure che in essa si accumulano in poche ore. Ma tali nel vengono compensati dalla bellezza dello stile e dalle situazioni interessanti ben condotte. Viva è patetica e la preghiera che fa nell'atto I Osmene al padre per non isposar *Giocasta*. E tenebra la riconoscenza di *Antigona* ed Osmene nell'atto II. Sono giuste le di lei prime espressioni. Appassionata è la narrazione delle proprie sventure e della fanciulla che diede alla luce. Grande il di lei coraggio ed il disprezzo della morte in faccia a *Creonte* nel IV atto. Piace soprattutto nell'atto V la patetica separazione di *Antigona* ed Osmene nel punto di esser ferita da *Giocasta*. Ella s'intenerisce alla rimembranza della figlia perduta, e dice al marito che la cerchi, ed incontrandola (soggiugne):

*Dille del mio destin la cruda istoria,
Dille che la sua madre al fin morio
Tratta e invendicata; e se al mio
petto* *Strin-*

*Stringer non la potrò , stringila
al tuo .*

Mentre si applaudiva la *Merope* del Maffei , l' abate Domenico Lazzarini di Morro patrizio maceratese illustre poeta e pubblico professore di lettere umane in Padova , la censurò severamente . Diede poscia alla luce il suo *Ulisse il giovane* , nella qual tragedia non senza eleganza imitò l' *Edipo* di Sofocle , richiamando sulla scena tutto il terrore e la forza tragica del teatro di Atene . È scritta in endecasillabi ed ettsillabi sciolti misti a piacere ; ha il coro continuo alla greca maniera ; lo stile accoppia alla grandezza tragica verità e naturalezza senza cader nel basso . Ma , come bene osserva l' abate Conti , si sfigura questa favola in certo modo con raddoppiarsene l' azione colla morte data dal padre al figliuolo e col suicidio della figliuola . I non pochi amici dell' autore e del severo gusto greco contrarii a Scipione Maffei , l' applaudirono nella lettura ; ma non si ammise al teatro , mal-

indegno della regolarità, dello stile vigoroso, della versificazione e della nobiltà de' cori. Uscì contro di essa una piacevole satira scenica col titolo di *Ruzvanscad il giovane del Vallàresso* nobil veneto, parodia, disse il Bettinelli, saporitissima tralle poche italiane.

Discepolo del Lazzarini e seguace del di lui gusto tragico fu l'abate Giuseppe Salio padovano morto giovine qualche anno dopo del 1738. Egli compose tre tragedie col coro continuo lavorato con troppo servile imitazione de' Greci, per la quale esse riescono fredde e noiose, la *Temisto*, la *Penelope*, e *Salvio Ottone*. S'impresero nel 1727 dal Comino in Padova, ma non si rappresentarono mai. L'ultima fu dedicata ad Apostolo Zeno che la lodò. Il Conte di Galepio comendò la scelta del protagonista nella *Temisto*, ma parve al Salio che egli ne avesse disapprovato tacitamente ogni altra cosa nel *Paragone della Poesia Tragica*, e perciò nel 1738 produsse contro di questa opera egregia l'*Esame*

me Critico , al quale vigorosamente replicò il Calepio colla sua *Confutazione di molti sentimenti* del Salio , dopo di che più non si parlò delle di lui tragedie .

Comunicato lo spirito di simil genere per la riuscita del Conti, del Martelli, del Zanotti, del Marchese e del Maffei, si diffuse per l' Italia tutta , e molte tragedie regolari e giudiziose, se non eccellenti, si produssero . Giovanni Leone Sempronii da Urbino pubblicò in Roma nel 1724 la sua tragedia il *Conte Ugolino* . La *Morte di Achille* del Conte Ludovico Savioli bolognese uscì in Bassano, se non m' inganna la memoria , e s'impresse ancora in Lucca nella *Biblioteca teatrale* compilata dal Diodati . Il marchese Gorini Corio stampò in Venezia nel 1733 il suo *Teatro Tragico e Comico* col trattato della *Perfetta Tragedia* ; ma le sue tragedie erano ben lontane dalla perfezione : Sebastiano degli Antonii vicentino scrisse la *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare* pubblica-
Tom.X d ca-

cata in Vicenza nel 1733, la quale secondo il conte Mazzucchelli fu lodata dal Martelli, e chiamata dal Maffei *nobile tragedia*. Giovanni Antonio Bianchi minore osservante nato in Lucca nel 1686 e morto in Roma nel 1758, conosciuto per gli sforzi perdoti contro la *Storia Civile* di Pietro Giannone, e pel libro *De' vizii e de' difetti del moderno teatro*, pubblicò sotto il nome arcadico di Lauriso *Targiense* nel 1761 in quattro volumi dodici tragedie regolari, decenti e giudiziose, ma non vigorose, sublimi, eccellenti. Otto di esse sono scritte in prosa, cioè *don Alfonso*, *Jefte*, *Martilde*, *Tommaso Moro*, *Demetrio*, *Marianna*, *Dina*, *Rugiero*, e quattro in versi, *Atalia*, *David*, *Gionata*, *Virginia*. Recitavansi in un teatrino, che sussisteva ancora verso la fine del secolo nel convento di Orvieto da' suoi studenti con grandissimo concorso. Quivi ancora si rappresentarono due sue commedie, l'*Antiquario* e la *Fanciulla maritata senza do-*

dote rimaste inedite . Il Mazzucchelli ne favellò sulla scorta di Giovanni degli Agostini autore delle *Vite degli Scrittori Veneziani* . Alcune notizie del Bianchi da me riferite mi si comunicarono dal riputato mio amico Ireneo Affò bibliotecario di Parma . Bonaventura Antonio Bravi Veronese pur minore osservante nato nel 1693 e morto verso il 1773 diede alla luce cinque tragedie . Il suo *Orazio* uscì in Venezia nel 1642 e si ristampò in Verona nel 1762 con molte mutazioni e col titolo *Orazio in campo* . *Sulmona* pubblicata in Venezia nel 1746 si reimprese in Firenze nel 1756 . Uscì in Verona nel 1747 *Irene delusa* . Quivi pur s'impresse il *Costantino* nel 1748 , ed un altro *Costantino* diverso dal primo venne pure alla luce in Verona nel 1752 , e la seconda volta nel 1764 . Il signor Bicchierai produsse in Firenze due tragedie regolari nel 1767 , la *Virginia* e la *Cleone* precedute da alcune considerazioni sul teatro utili e

giudiziose. Ma ninna di tutte queste tragedie levò il grido e parve degna compagna o della *Merope* del Maffei o della *Perselide* del Martelli, o del *Giulio Cesare* del Conti, o dell'*Eramengildo* e del *Maurizio* del Marchese. Toccò al Varano ed al Granello il vanto di recar nuova fama all'italico coturno.

Alfonso Varano de' duchi di Camerino distinto per natali, per dottrina e per ingegno poetico morto in Ferrara carico di anni e di meriti letterarii a' 23 di giugno del 1788 (a), Arricchì il teatro tragico di tre buone tragedie *Demetrio*, *Giovanni di Giscala* ed *Agnese* che si trovano impresse nelle *Opere Poetiche* del Varano pubblicate nella
rea-

(a) Due elegantissime iscrizioni del celebre nostro abate Gietano Migliore prefetto degli studii nell'Università di Ferrara, si posero nella sala dell'accademia degli *Intrepidi*, e nella porta della cattedrale per onorare la memoria di sì illustre letterato.

reale stamperia di Parma nel 1789 (a). L' autore che forse pensava di seppellirle con tante altre poetiche ricchezze, si vide obbligato ad imprimere il *Demetrio* in Padova nel 1749 con correzione e magnificenza, dopo di essersi querelato nelle *Novelle Letterarie* di Venezia del Berno librajo veronese che nel 1745 su di un esemplare nè riveduto nè concesso dall' autore l' aveva prodotto . In seguito s' inserì anche nella nominata Biblioteca teatrale nel 1766 in Lucca . L' autore la chiamava *impresa della prima sua gioventù*, la quale verisimilmente l' avvicina all' epoca delle tragedie del Maffei , del Zanotti e del Recanati . Nobile , terso , elegante ed alle cose accomodate n' è lo stile ; regolare e ben condotta l' economia della favola ; ottima la versificazione , proprio il colorito de' caratteri .

d 3

te-

(a) Un' altra ne lasciò inedita intitolata *Saa* scritta nel 1783 . Inedito è pure un suo melodramma intitolato *Gea* .

teri; magnifici i cori introdotti soltanto nell' intervallo degli atti. L'azione immaginata con somiglianza del vero non è istorica, eccetto che nell' ancora naturalmente impressa nel corpo de' Seleucidi (a) dal Varano adoperata nello scioglimento. Le scene sono tutte incatenate alla maniera moderna ad eccezione dell'atto II, in cui una volta rimane vota la scena partendo Arsinoe nella quarta e venendo poi fuori Berenice ed Araspe. Due oracoli sono le molle che muovono le passioni di una madre a danno del figliuolo sin dalle fasce, il quale vien salvato dal di lei furore, vive incognito, se le presenta con altro nome, n' è amato con altro amore che di madre, è poi perseguitato ed accusato di fellonia, e finalmente cagiona la morte di lei secondo la predizione dell' oracolo. Offre questa tragedia al sagace osservatore molti

pas-

(a) Vedi Giustino nel libro XV delle sue Storie.

passi pregevoli per nobiltà ed eleganza di dizione . Nobilmente si esprime la magnanima Arsinoe nell' atto II con Seleuco e con Artamene . Il contrasto dell' amore colla virtù in lei ed in Artamene è dipinto ottimamente nell' atto III , e vi sono con felicità e dignità sviluppate le angustie di Artamene combattuto dal colpevole amore che ha per lui la madre e dall' odio che Arsinoe ha per Seleuco . Egli conchiude:

Per vie diverse

Congiuran ambe alla ruina mia .

*Ahi lasso ! Io amo entrambe , una
ch' è madre*

*Benchè sia indegna di tal nome ,
e l' altra*

*Perchè degna di amor benchè sia
ingrata .*

Nell' atto IV si ammira una situazione tragica assai bene espressa . Artamene per un falso foglio diviene reo di una congiura presso Seleuco ; il re pretende solo che si scagioni giurando che niun altro congiuri contro di lui ; ma egli ciò non può eseguire nell' alterna-

tiva o di accusar la madre o di mentire . Nel V investigando Berenice la condizione di Artamene vedesi con maestria e con nobiltà animato il lor dialogo , e singolarmente , è da notarsi ogni di lui risposta ingegnosa ed il riconoscimento di Demetrio . Vedaſene il seguente squareio poichè si è scoperto :

Oimè ! che strane

Vicende ebbi a soffrir ! Fui da' nemici

Salvato , fui nutrito , e dalla madre

Son trafitto nel cor . Tu mi accusasti

*Che di Sèleuco io meditai la morte ,
E per aver qualche ragion sul trono ,
Chiesi a te le tue nozze . E chi non vede ,*

S' io mi fo noto al genitor , che torna

La falsa accusa tua sopra il tuo capo ? .

Ma datti pace . Al re sarò Artamene .

E a te sola Demetrio , e così ad ambi

Renderò quel ch' io debbo e figlio e reo .

Gi-

Girami un guardo, o madre, è alla mia destra

Giungi la tua .

E così egli si conduce con Seleuco ostinandosi a tacere , sicchè il re lo manda a morire . Ma poco stante Seleuco rileva da Ircano , che Artamene è Demetrio suo figlio , e ne manda a sospendere l'esecuzione . L'agitazione di Seleuco nel dubbio che il soldato non giunga a tempo per impedirla , è piena di moto ed espressa acconciamente . Ma Demetrio è salvato , la virtù felice, la tragedia si conchiude con lieto fine, non ostante la morte di Berenice per l'interpretazione dell' oracolo fatalmente colpevole . Se questa favola da taluni non si voglia ammettere tralle migliori tragedie italiane , credo che al compiuto trionfo del Varano si oppongano i due seguenti ostacoli . In prima il patetico onde deriva principalmente l'effetto tragico , non sembra in esso vigoroso al pari del grande che concilia ammirazione ; ovvero , che è lo stesso , la compassione non par che sia
con-

condotta a quell' attivo fremito che ci scuote sì spesso in Euripide che si pretende invecchiato . L' altro ostacolo potrebbe nascere dall' ostinazione di Artamene a non palesarsi per Demetrio in tempo che non si sono ancora le cose portate agli estremi ; tale ostinazione forse non parrà necessaria e bella e degna della tragedia, se non quando Demetrio noto alla madre tace eroicamente per non recarle onta e nocumento . So bene che tal condotta può colorirsi col timore che ha Demetrio di perdere totalmente la speranza di placare Arsinoe , e colla sicura conoscenza che ha dell' odio materno invincibile ; ma ne i grandi sconvolgimenti lo spettatore dimanderà sempre , perchè non si è scoperto ? Ci voleva una sufficiente ragione in ogni punto dell' azione perchè il silenzio non si dovesse rompere . Queste osservazioni però basteranno per impedire che si registri sì nobil favola accanto alle migliori ? Faranno sì che con affettata incontentabilità debba il sig. *Andres* ripetere che in Italia altra
 buo-

buona tragedia non esista fuorchè la *Merope*? Bisognerebbe essere qualche affamato gazzettiere enciclopedico, o un uomo di un libro solo, o un copiatore dell' *Esprit des Journaux*, o alcun maligno plagiatore perpetuo sempre intento a far che si dimentichino i libri che ha saccheggiati.

La nobiltà ed eleganza dello stile, la regolarità, la bellezza del dialogo, il vivace colorito de' caratteri non discordano dal *Demetrio* tanto nell' *Agnese* quanto nel *Giovanni di Giscala* tiranno del tempio di Gerusalemme. Singolarmente quest' ultima favola che empie il suo oggetto d'inspirare il terrore colla morte di Giscala, e colla rovina totale di Gerusalemme, ci obbliga a fermarsi su di essa un poco più dell' *Agnese*. Fu dedicata al pontefice Benedetto XIV., e s'impresse splendidamente in Venezia nel 1754 ornata in ciascun atto di alcune medaglie battute da' Romani in onore di Vespasiano e di Tito, e con un discorso sommamente erudito intorno alle profe-

fezie e agl'istorici monumenti della distruzione di Gerusalemme, ed a varie circostanze rammentate nel dramma. Notabile in esso è la dipintura della feroce grandezza d'animo di Giscala, e per molte scene vigorose e teatrali, e singolarmente per quella dell'atto III, in cui egli s'intenerisce col figliuolo a lui venuto dal campo nemico, come avvenne ad Attilio Regolo servo in Cartagine, per proporgli la resa, e da lui con isdegno rimandato al supplizio. Vi sono i cori scritti ottimamente, i quali incatenano un atto coll'altro, e meritano l'attenzione degli intelligenti essendo ricchi di pensieri sublimi poeticamente espressi (a).

Il gesuita genovese Giovanni Graneli predicatore riputato, e bibliotecario del duca di Modena morto l'anno 1769, è l'altro autore che ci ha somministrato

ta

(a) Se ne riprese nell'*Anno Teatrale* a Venezia lo stile lirico, la qual cosa è quello appunto che i Cori esigono, come si vede nelle tragedie greche, e come sulle loro tracce esser giunti Racine nell'*Atalia*.

te tragedie degne di mentovarsi insieme colla *Merope*, colla *Perselide*, coll' *Ermenegildo*, col *Maurizio*, col *Giulio Cesare*, e col *Demetrio*. Il sig. *Andres* nel mentovar con onore i componimenti di lui, e dell' altro suo confratello Bettinelli, si contentò di spiegarsi in termini generali, ed accennò solo che *le circostanze legavano loro le mani per non ispargervi tutti que' fiori che il fecondo lor genio avrebbe saputo far nascere, nè ridurre i loro drammi a quella perfezione, di cui sarebbero forse stati capaci.* Ma con ciò (chiedere potrebbe un giovane desideroso di apprendere l' arte) che ho io imparato? e che fuggirò? che seguirò? quali fiori sparse il lor genio fecondo, e quali lasciò di far nascere? Simili desiderii antiveduti mi spinsero, qualunque io mi sia, a formar de' teatri una storia generale ma ragionata, che desse a un argomento sì trito l' utile novità degli esami sentiti, e non fatti sull' altrui fede, o, come diceva *Elvezio*, *sur parole*, e co-
pia-

piati con poca spesa da' fogli periodici.

Il p. Granelli dunque benchè dalle leggi del proprio istituto astretto a contenersi entro certi confini che lasciano infruttuosa la più ricca fantasia, ed a privarsi del vantaggio che apportano sul teatro le femmine, compose quattro tragedie, quale più e quale meno, tutte però lodevoli, *Sedecia*, *Manasse*, *Dione*, *Seila figlia di Jefe*. Regolarità, interesse, giudizio nella traccia della favola, destrezza nel colorire i caratteri, sentimenti grandi, nulla a lui manca per esser collocato tra' migliori tragici. Sopra tutte le sue lodi trionfa l'eccellenza dello stile naturalmente bello e poetico, ricco nella frase, puro nel linguaggio, grande sempre, sempre elegante, e forse talvolta per questo appunto alquanto uniforme. L'istesso suo particolare ammiratore Saverio Bettinelli confessò *parer talora un po uniforme quella stessa nobiltà, che l'anima elevata del Granelli prestava a' suoi personaggi*. Non essendo però le sue tragedie accomo-
da-

date al bisogno de' pubblici teatri, fece che ne fossero escluse, e che si rappresentassero solo nel Collegio di San Luigi di Bologna nel 1732, e ne' due seguenti anni, e si ripetessero in teatri privati dalla nobiltà bolognese. Ciò nocque alla loro rinomanza, rimanendone confinato il diletto entro pochi istruiti leggitori che ne ammirano singolarmente i pregi dello stile. Nocque anche alla gloria dell' Italia, perchè l' egregio autore avrebbe nella scuola del teatro apprese nuove delicatezze e perfezioni dell' arte. E dove non sarebbe egli giunto con quell' anima sublime e sensibile che pur manifesta, se in vece di limitarsi a rassomigliar nelle sue azioni sacre l' elevatezza del profetico linguaggio scritturale, si fosse dedicato a tesserne altre di argomenti più atti ad eccitar la compassione ed il terrore tragico, e a migliorar la sublimità del *Cornelio* spogliandola dalla gonfiezza, ed il patetico di *Racine* preservandolo dalla mollezza elegiaca?

VENA

Venghiamo a qualche particolarità di ciascuna delle sue favole .

Sedecia dedicata al cardinal Giorgio Spinola fu la prima tragedia del Granelli . È regolare e sceneggiata alla moderna , e solo nella terza scena dell'atto IV partono i personaggi , e lasciano voto il teatro . Ha i cori mobili di Assiri , Caldei ed Israeliti . Non si prefisse l'autore , come egli stesso confessò , di destar la compassione , ma conservò nella favola il pregio della semplicità animata dal bello episodio de' figliuoli de' due re , cioè Giosia di Sedecia , ed Evilmero di Nabucco , i cui eccellenti caratteri cattano la benevolenza di chi ascolta , e danno luogo alla bella descrizione del pericolo di Evilmero nel bosco , e del combattimento di Giosia colla fiera . Merita parimente lode il Granelli pel carattere teatrale di Nabucco misto di grandi virtù , e di passioni grandi , tal che , come egli pur dice , *in tutte le sue virtù si scorge il pregiudizio d'una grande passione , ed in tutte le*
sue

sue passioni il principio di una grande virtù . Il suo Geremia ben rassembra all' originale della sacra scrittura . Vedasi in qual guisa egli nella quarta scena dell' atto I fa parlar Iddio :

Chi son io , dice Dio , che ne l' Egitto

Anzi che in me , le tue speranze affidi ?

Quella forse è la terra , onde Israello Debba sperar salute , e quelle l' armi ,

Che di me non curando e del mio Tempio ,

In sua difesa infedelmente implori ?

Perchè a sottrarne i vostri antichi padri

Colà fec' io tanti prodigii orrendi ?

Perchè poi da l' Egitto un dì sperasse

La casa di Giacob salvezza e regno ?

Degna di notarsi è pur la profezia dell' atto IV , che il Granelli ad imitazione di quella di Giojada dell' *Atalia* del *Racine* fa profferire a Geremia

Tom. X • *dell'*

dell'eccidio di Babilonia, e dell'impero degli Assiri trasferito a' Medi. Dovunque in somma s'introduce questo personaggio scorgesi una saggia elevezza che ispira un tacito religioso rispetto pe' i decreti della divinità. Non merita minore attenzione la magnanima oringa di Sedecia nell'atto II.

Manasse seconda sua tragedia ci dipinge un penitente che potrebbe annojare per la sua abjezione, e pure è condotto con tanto senno che serve ad aumentare la grandezza del dramma. *Manasse* penitente ancora interessa, e nell'innoltrarsi l'azione desta pietà divenendo sensibile al suo pericolo. L'autore senza curarsi per altro di farsene un merito, pensa che di tal carattere non abbiasi esempio nè degli antichi, nè de' moderni tragici. Io però credo, che fra gli antichi il *Tieste* di Seneca adombri il di lui *Manasse*; essendo *Tieste* uno scellerato renduto migliore dalle disgrazie, e fra' moderni l'abbandono disperato del *Radamisto* del *Crébillon*, che riconosce e detesta i pas-

sati

sati suoi falli, esprime il dolore di questo re di Giuda . Ben è vero che in Manasse tutto è rettificato , e migliorato per la verace divinità ; ma anche in ciò il Granelli fu preceduto dal marchese Annibale Marchese nel suo *Maurizio* . L'agnizione di un figlio di Manasse salvato dal sommo sacerdote , forma gran parte del bello di questa tragedia . L'artifizio usato felicemente nel supporre prima dell'azione dato in sogno il divino comando a Nabucco , onde si cangia il di lui animo avverso in favore di Manasse , salva la tragedia (e l'avvertì pure l'autore) dallo sciorsi per macchina , e dà luogo a una serie di cose che conduce a scoprire in Manasse la persona additata in quel comando , ed apporta il lieto fine dell'azione . La dizione è la solita nobile , e grandiosa propria dell'autore , e sembra solo , che per gli ragionamenti troppo prolungati , benchè convenevoli ed eleganti , serpeggi per sì bella tragedia qualche lentezza .

Dione che liberò la Sicilia dalla ti-

rannia de' Dionigi, e rimase indi oppresso dalla propria imprudenza o credulità, è il titolo della terza tragedia del Granelli. La regolarità della condotta, la vivace espressione de' caratteri ben colpiti, l'eccellenza del dialogo, tutto ciò la rende al pari delle altre due accetta agl' intelligenti. Vi riconosciamo altresì coll' abate Bettinelli la solita bellezza di *stile poetico e naturale*, e la stessa ricchezza di *frase e purità di lingua* che è pur sì necessaria al teatro, e che sì di rado s' incontra. Aggiugne però il suo confratello: *Ove troverassi un maggiore sforzo d'ingegno in tanta chiarezza, e profondità d'invenzione, d'intreccio, e di scioglimento? Qual taccia daremo al Dione per non riporlo tra le prime tragedie italiane?* Non ardisco proporre a titolo di *taccia* quanto penso intorno al *Dione*; pure mi sentirei disposto a riporre tral- le prime tragedie italiane anzi il *Sede- cia* e il *Manasse*, che il *Dione*. Oso profferire di non parermi l'ultimo sfor-

zo dell' umano ingegno, l' invenzione, l' intreccio , e lo scioglimento di una favola che non produce in pro del protagonista (io ne appello all' interno sentimento di chi la legge o l' ascolti) tutto l' effetto della tragica compassione , e che non lascia intravedere il frutto morale che il drammatico dee prefigersi . Dione ha due favoriti, Callicrate perfido simulatore , Alcimene vero suo amico ; il re crede tutto al primo , e poco o nulla al secondo benchè più amato . Callicrate in faccia allo stesso Dione è convinto di manifesta menzogna , di doppiezza , di odio contro Alcimene . Io sono (dice egli stesso) e fui suo nemico e geloso del real favore ch' ei solo ottiene :

*A farnelo cader ogni arte oprar;
Congiurato lo finsi .*

Il re ha stabilito con lui ch' egli si fingerebbe con tutti infedele e traditore ; ma poi intende dall' ingenuo Alcimene che Callicrate parlando seco si è mostrato fedelissimo ; il re ne stupisce a ragione , e rileva questa doppiezza :

Dione

*Teco dunque Callicrate si finse
A me fedel, non traditore? E il
vero*

Tu mi narri, Alcimene?

Alcimene

Il ver ti narro.

Ed altrove lo rammenta al re lo stesso Alcimene. Per tutto ciò non richiedeva la verisimiglianza che Callicrate nemico dichiarato di Alcimene, e menzognero convinto dovesse meritare assai minor fede che il suo rivale? Pure Dione tutto si abbandona su di codesto insidiatore, che può dirsi un Davo tragico (tante sono le bugie e le trame che accumola e intesse in ogni incontro), e ciò solo perchè gli promette di dargli in mano Apollocrate figliuolo di Dionigi. Ma per tale utile tradimento, ben potrebbe egli ottenere dal re l'immunità per gl'inganni passati (come suol concedersi a' rei che fanno denunzie utili allo stato), ma non già un privilegio di esser solo creduto fedele e veritiero. Non per-
tan-

tanto il re totalmente in lui confida , chiama a guardar la reggia i soldati Zacinti da lui dipendenti , e ne viene a man salva ucciso . Lascio che le menzogne di Callicrate non si sostengono senza qualche studiata reticenza ; di maniera che se Celippo p. e. o Apollocrate non dicono appunto ciò che egli ha loro suggerito , crolla la macchina . Lascio ancora la poco verisimile ipotesi che di tutta la Sicilia (senza eccettuarne Dione parente di Dionigi) il solo Callicrate conosca Apollocrate figliuolo di questo discacciato tiranno , ed anche Ireno . Tante supposizioni a favor dell'empio per avvolgere e sviluppare questo nodo , danno indizio di qualche intrinseco difetto nel piano . Previde il degno autore l'opposizione che singolarmente far si poteva alla somma credulità di Dione , e disse in sua discolpa , che *la storia l'ha esposto al pericolo di far parere Dione uomo troppo più facile e credulo che ad un eroe non conviene* ; e pregò il leggitore a por mente alle di lui cir-

costanze , ed a *consigliare se stesso a*
qual partito sarebbesi egli anzi ap-
pigliato . Dopo dunque di aver come
 leggitore *consigliato me stesso* ponen-
 domi nelle *circostanze* di Dione , dico,
 che se Dione fosse almeno ugualmente
 entrato in dubbio di Alcimene e di
 Callicrate , se si fosse assicurato di en-
 trambi per attendere sulla congiura mag-
 gior luce dall' amico Eumene , non
 avrebbe egli scansata la taccia di *trop-*
po facile e credulo , e mostrato co-
 stanza nel carattere , e secondata la pru-
 denza indispensabile ad un uomo , non
 che ad un eroe , e minorato il proprio
 pericolo ? Egli è vero che la storia dà
 a Dione un carattere d' imprudente .
Callicrates (disse Cornelio Nipote)
se armat imprudentia Dionis . La di-
 lui imprudenza rilevata dalla storia si
 restringe ad approvare l' astuto con-
 siglio di Callicrate di fingersi egli stes-
 so traditore e nemico di Dione per
 iscoprire i veri congiurati . Ma la storia
 non attribuisce a Dione l' imbecillità ,
 di *confidarsi ciecamente ad un raggira-*
tore

tore convinto d'impostura e di menzogna evidente. E quando pure la storia gli avesse suggerito questa specie d'inavvertenza, il Granelli ben sapeva che la tragedia non ripete esattamente la storia, ma la corregge e rettifica nelle circostanze che possono nuocere a conseguire di eccitare il terrore e la compassione, secondocchè si prefige la poesia tragica. Dopo ciò vedrà il leggitore se ebbe ragione il Bettinelli di ammirare nel *Dione* l'ultimo sforzo d'ingegno nell'invenzione, nell'intreccio e nello scioglimento, e di non trovare in essa *taccia* veruna che *osti a riporla tralle prime tragedie italiane*.

Seila figlia di Jeste è l'ultima tragedia del Granelli. *Seila* è una sacra Ifigenia, il cui magnanimo carattere non si smentisce mai sino al fine. Ne' due primi atti l'azione ben disposta prepara l'uditorio alla tragica compassione. Nel terzo le querele di Ada, le angustie di Jeste, la grandezza de' sentimenti di *Seila*, sostengono la favola nel medesimo vigore. Ma nel quarto (quando do-

dovrebbe crescere) già prende un aspetto più pacato per l'esame liturgico su i sacrificii e i voti tra Ozia e Jefe, la qual cosa sgombra ogni timore che agitava gli animi col pericolo della vita di Seila , e la compassione quasi non ha più luogo . Nel quinto riprende tanto di forza quanto permette la determinazione di Seila che vuol rimanere offerta volontaria in olocausto . Nel lasciare i genitori e l'amante altre lagrime ella non ottiene se non quelle che spargendosi fra noi per le nostre fanciulle destinate a rendersi religiose in un ritiro di *clausura* .

Prima di passare alle tragedie dell'istesso signor Bettinelli , fa mestieri mentovare le tragedie latine composte nel secolo XVIII per lo più da' gesuiti . Marcantonio Ducci fece imprimere in Roma nel 1707 l' *Ermenegildo* ; Giovanni Lascari nel 1709 *Stanislao Koska*; monsignor Gian Lorenzo Lucchesini di Lucca *Maurizio imperadore* , ed *Artavasio* , oltre di altre due tragedie scritte in italiano . Se ne produsse in Ro-

Roma il dotto p. Carpani nel 1745. Il p. Giovanni Spinelli di Napoli de' principi di san Giorgio compose un *Epaminonda* verso il 1746, e lo tradusse e fe imprimere anche in italiano. Benemerito al pari de' prelodati della drammatica poesia latina fu il celebre Francesco Maria Lorenzini nato in Roma dal fiorentino Sebastiano e da Orsola Maria Neri bolognese. Egli che col proprio esempio insegnò l'arte di congiungere felicemente nella poesia italiana la forza e l'evidenza dell'Alighieri alla vaghezza e leggiadria del Petrarca, scrisse in latino alcuni melodrammi tragici elegantissimi. La sua *Jael* s'imprese nel 1701, *Atalia* nel 1703, *Sedecia*, e la *Madre de' Macabei* nel 1704, *Tamar vendicata* nel 1706, *Santa Maria Maddalena de Pazzis* in latino ed in italiano nel 1707, e *Bersabea* nel 1708, e trasportò anche in latino i melodrammi del cardinale Ottoboni. Il riputato Fabroni che ne scrisse la vita, di tali componimenti afferma *satis eleganter ea scripta fuisse, neque*

que aliam laudem praeter hanc elegantiae ex iis quæsisse Lorenzinium.

La stessa cosa è a dirsi degli anzino-
minati scrittori, ne' quali invano si de-
sidererebbe vivacità di azione, energia
di caratteri, perturbazione tragica, ed
interesse. Il Lorenzini nella famosa
discordia dell' Arcadia Romana attese
ad addestrare alcuni giovani a rappre-
sentare in latino le commedie di Plau-
to e di Terenzio, le quali si ascolta-
rono con indicibile applauso e con nu-
merosissimo concorso di persone di ogni
ceto, perchè que' giovani attori erano
stati da lui così bene ammaestrati, che
anche coloro che non aveano famiglia-
rità coll' antico idioma del Lazio, in-
tendevano ottimamente l' espressioni del
poeta.

Proseguendo alla nostra guisa senza
odii ingiusti, senza vanità di sovrasta-
re, e senza timori de' pretesi giganti
de' quali non ignoriamo la debolezza
dell' articolazione, passiamo ad espor-
re de' componimenti più a noi vicini,
la luce e le ombre, in vece di pro-
nun-

nunziar sècchi responsi da oracolo e giudizi magistrali, che lasciano la gioventù qual era prima di ascoltarli. Parliamo dunque dell' altro valoroso letterato esgesuita Saverio Bettinelli nato l' anno 1718 nella patria di Virgilio, e morto l' anno 1808 . Se ne hanno tre ragionevoli tragedie, *Gionata*, *Demetrio Poliorcete*, ossia *la Virtù Ateniese*, e *Serse re di Persia*, le quali colla traduzione della *Roma Salvata* stamparonsi nel 1771 in Bassano, ma si diedero al teatro in diversi tempi, la prima in Bologna nel 1747, e le altre in Parma tra il 1752 e 1757. L' autore stesso nel *Discorso del Teatro Italiano* ci fa sapere che il *Demetrio* si rappresentò anche in Venezia nel 1758., il *Gionata* altre volte ancora, ed il *Serse* in Verona nel 1767 da' cavalieri, e vi sostenne la prima parte il marchese Albergati Capacelli. La regolarità, e lo stile accomodato alle cose, e gli affetti naturali e bene espressi, sono i meriti generali dello

le favole del Bettinelli . Vediamone qualche particolarità .

Giornata è tragedia di lieto fine semplice quanto altra mai fondata in quel detto della scrittura , *gustavi paululum mellis , et ecce morior*, così espresso dall' autore :

*Due stille sol di colto mel gustai,
Ecco il mio fallo , e per sì poco
io muojo .*

Lo stile di questa favola non è quello del Granelli nè del Varano , ma si rende pregevole perchè naturale e patetico senza veruna bassezza . Vi s' imitano i tratti dell' *Ifigenia* or di Euripide or di *Racine* , e la compassione si conduce al suo punto , e più di un bel passo se ne può comendare . Tale è il lamento di Saule nella scena terza dell' atto III :

*Questa è la mia vittoria , e qui
dovea*

Lo sperato trionfo addirmi al fine?

*Oh patria! oh Israello! a questo
prezzo*

Dun-

*Dunque tuo re m' hai fatto? Or
che mi cale.*

*Di scettro e regno, se mi togli un
figlio?*

*Rendimi il figlio, e tienti scettro e
regno.*

Tale è la scena quarta di Saule e Gionata, il quale ignorando il suo destino attende la risposta dell' oracolo, e vuol consolare il padre che risponde in termini di doppio significato alla maniera di Agamennone nell' *Ifigenia in Aulide*. Sono ancora interessanti le tenerezze di Abinadabbo e di Gionata simili in parte a quelle di Pilade e di Oreste nell' *Ifigenia in Tauri*, e lodevole altresì può dirsi la patetica scena quinta dell' atto IV fra Gionata e Saule. Non pertanto ad occhio attento parranno poco utili all' azione, e forse superflue sì la scena sesta dell' atto III che la prima del IV. In quella del III Saule domanda ad Abiele, se il popolo entrerebbe a parte del suo paterno affetto, ove egli inclinasse al perdono, ovvero si solleverebbe? Ma le dispo-

po-

posizioni del popolo nella Teocrazia come avrebbero potuto cangiare le deliberazioni di Saule, cui era tolto ogni arbitrio dal proprio giuramento e dallo zelo temuto di Samuele per la volontà del cielo enunciata dal sacro oracolo? Quanto alla prima scena del IV. Saule potrebbe per l'affetto naturale venire con ripugnanza all'esecuzione della sentenza, ma non mai essere incerto se debba o no far morire il figlio, che il cielo condanna. Egli intanto convoca un consiglio di Abnero e Samuele per deliberare su di ciò che pur non è più in suo arbitrio.

Nel *Demetrio Poliorcete* abbondano i sentimenti eroici, e lo stile si eleva alquanto su di quello del *Gionata*. Il fondo istorico dell'azione consiste nel perdono dato ad Atene da Demetrio; ma nel disviluppo prende la favola il portamento del *Cinna* di Pietro Cornelio, di cui si sono imitati i memorabili versi di Augusto, o *sìcles*, o *memoires*, dicendo Demetrio,
Se-

*Secoli e genti, in me volgete il
guardo,*

*Serbate eterna a quante età ver-
ranno*

L'alta memoria della mia vendetta,

*Che la maggior sarà di mie vit-
torie .*

L'imitazione può chiamarsi esatta, e pure questi versi non pare che abbiano destata la commozione, che recitandosi quelli del *Cinna* facea piangere il gran Condè all'età di venti anni? E perchè? Forse la diversità dell'effetto deriva dalla dissomiglianza delle due favole. La virtù di Augusto, come quella di Tito dell'inimitabile *Metastasio*, trionfa sopra tutto. Nel *Demetrio* l'ammirazione ha più oggetti esigendone il rigido eroismo di *Timandro*, la virtù de' suoi figli, ed il bel perdono di *Demetrio*. Di più *Cinna* e *Sesto* vassalli beneficiati, ed ingrati rendono ammirabile e grande il perdono di Augusto e di Tito; là dove *Timandro* e i figli sono individui di una repubblica non affatto estinta, sono ne-

inici che hanno ancora l'armi alla mano , e la resistenza nobile di un nemico non è la stessa cosa che la trama infame di un vassallo beneficato e traditore . Produce ottimo effetto la tragica situazione di Timandro e de' figli , i quali nella scena terza dell'atto II a prova accusano ciascuno se stesso per liberare il fratello dalla colpa e dal pericolo ; ed anche la scena settima , nella quale sono convinti nell'Areopago col foglio da essi sottoscritto , e vi si legge la loro energica giustificazione . Notabili sono questi versi .

*Dolce è morire per la patria , tutto
Per lei versiamo il sangue , ella su
noi*

*Piangerà benchè tardi ; a questo
prezzo*

*Dal fiero eccidio ella campasse al-
meno*

Ma che diremo di questi altri profferiti poco prima dall'istesso personaggio?

*Ma se la sorte a noi contraria fia,
Se d' uopo fia morir , peran con
noi*

Sot-

*Sotto le torri e i patrii templi e i
tetti*

Inceneriti in un comun sepolcro

*La Grecia, i Dei, l'Areopago,
Atene.*

Timandro non doveva fremere all'udir-
li? Ottimo nel principio dell'atto, III
è il contrasto che si ammira in Timan-
dro del padre e dell'arconte, dell'a-
mor de' figli con quello della patria,
della passione colla virtù. Ma la secon-
da e terza scena, nelle quali Alceo e
Biante un dopo l'altro annunziano la
stessa volontà del Senato a Timandro,
non si potevano ridurre ad una sola?
Nella quarta scena nobili sono i sen-
timenti di Timandro e de' figli. Dice
il padre :

Io come padre,

Voi come figli alla diletta Atene

Doniamo a gara in ricompensa

sangue.

Itene a morte.

Dice Ipparco :

Vedrammi Atene

Morir così come l'ho già salvata

Fi-

*Fido pugnai, fido morirò per lei.
Ma paga di me sol sia tua ven-*
detta,

Il fratel viva.

e Cleomene dice :

*Padre, non voglio
Grazia, se col fratel non la divida:
O non morrà, o noi morremo in-*
sieme.

Il padre che s' intenerisce, pur li con-

danna dicendo :
*Basta, non più, vi piango,
Ma vi abbandono, vi condanno e*
v' amo.

Ed allora i fratelli generosamente si
animano a morir con costanza. Tutto
bene ; ma già nell'atto II, come si è
notato, è seguita una volta la loro no-
bil gara ; nell'atto IV i medesimi che
sono stati liberati da Demetrio, per
salvare il padre anche accusano se
stessi a vicenda, e la competenza ha
il medesimo colore ; e finalmente nel-
la sesta scena tornano a gareggiare.
Avrei desiderato che sì bella situazio-
ne, benchè non nuova, e sì patetica
e no-

e nobil gara non perdesse col ripetersi tante volte con Timandro, nell' Areopago, e con Demetrio. L'autore non ignorava la censura del *Voltaire* alla *Merope* del Maffei, per essersi questa regina due volte avventata al figlio colla scure.

Il *Serse* risale colla *Semiramide* del *Voltaire* ai *Persi* di Eschilo, adoprandosi un' ombra come l'introdusse questo Greco tragico. Nol tacque il sig. Bettinelli; ma avrebbe potuto ben dire ancora che l'Ombra nella *Semiramide* apparsa in chiaro giorno in mezzo alla corte ed al popolo la rende infruttuosa per lo spettatore, perchè incredibile e spogliata delle terribili circostanze, onde simili apparizioni scuotono gli animi della moltitudine, e perciò rimane inferiore non meno all'Ombra introdotta ne' *Persi*, che a di lui *Serse*. I terrori di questo re nella scena prima dell'atto III, per l'ombra che l'incalza e lo spaventa, sono alla solita saggia maniera accreditati della scarsezza della luce, e dalla dubbia visione del fantastico simu-

f 3

la-

lacro, appunto come vien dal volgo
immaginata . Veggasene uno squarcio :

*Un lamentevol suon parmi improv-
viso*

*Da lunge udir che più s' appressa;
io veggio*

*Fra una pallida luce in quel mo-
mento*

*Terribile apparir mesto fantasma,
Bende funeree e vedovili panni*

*Tutto lo ricoprian: celava il volto
Lugubre velo: per le man tenea
Tutto sparso di lagrime un fat-
ciullo .*

*Io tento di fuggir ma non so da
ve . . .*

*In quello un pianto , un gemito
dolente*

*Mi raddoppia il terror, odo , o udi
parmi*

*Il fatal nome risonar d' Amestri:
Mi volgo e la ravviso; ella era
dessa ,*

*Che squarciatasi il velo , ancor la
belle ,*

*Ma confuse sembianze a me con-
priva . . .*

(87)

*Io correr voglio a lei, ma ignota
forza*

*Or mi trattiene, or mi respinge,
e miro,*

*Ch' ella stringeva insanguinato
ferro,*

*E al garzone il porgea. Parmi
vederla,*

*Parmi ascoltarla ancor, che tra i
singhiozzi*

*Ignoti sensi mormorava, e il nome
Di Dario ripetea.*

I caratteri di questa favola sostengono bene il proprio decoro e l'uguaglianza. Vigoroso è quello di Serse, saggio quel di Clearco, candido e naturale d'Idaspe, e soltanto quello odioso di Artabano che intriga se stesso nelle sue sofistiche sottigliezze, mi sembra ben poco plausibile.

Intanto che tali valorosi scrittori emulando ora i Greci ora i Francesi nobilitavano il coturno italiano con drammi che dalla sola invidia sotto pretesto di delicatezza di gusto può ispirarsi il basso espediente di occultarne il merito, con un maligno silenzio o colla sola ec-

cozione della *Merope* ; piacque ad un'altra schiera di letterati di recare eccellentemente nel nostro idioma quasi tutto il teatro tragico francese . Non parlerò qui di certe fangose compilazioni di traduzioni senza scelta di ogni sorta di tragedie buone mediocri e cattive , le quali servono unicamente a rendere ambiguo il gusto alla curiosa gioventù , e ad apprestare copiosa messe a' pubblici commedianti . Parlo solo delle non moltissime versioni eccellenti, e di altre fatte da' letterati a richiesta dell' editore della Biblioteca teatrale francese pubblicata son molti anni in Venezia . Il celebre traduttore di Ossian e di Omero Melchiorre Cesarotti mancato da non molto ci diede ma con alcune eccezioni il *Cesare* , il *Maometto* e la *Semiramide* . Il riputato concittadino del Chiahrrera Innocenzio Frugoni tradusse il *Radamisto* in buona edizione , sebbene piacquegli di allontanarsi dall' originale . La *Zaira* fu tradotta dal riputato Gaspare Gozzi , appresso dal conte Alessandro Pepoli , ed allora che io era in Milano dal

dal signor Torti con felicità, ma non si è impressa che io sappia. Nulla lascia a desiderare l'ottima versione dell'*Alzira* del celebre traduttore di Teocrito e degli altri bucolici Greci il pistojese p. Giuseppe Maria Pagnini (a). Giacinto Ceruti di Torino tradusse con eleganza la *Fedra* pubblicata nella Biblioteca teatrale di Lucca l'anno 1762, indi fra i di lui opuscoli nel 1781. Egli formò anche delle *Troadi* e dell'*Ecuba* di Euripide le sue *Disgrazie di Ecuba* patetico e semplice componimento che non è nè tragedia propria nè traduzione; ed è scritta in prosa armonica seguendo il progetto del fu *Diderot*. Diremo su di essa di passaggio che se si esamina come una sua imitazione libera, dal solo titolo appare di avere introdotto nell'argomento greco multiplicità di azione. Oltre a ciò gli eventi si enunciano con certa uniformità che dee ristuccare nella rappresentazione.

(a) Perduto dalle lettere, dagli amici e dall'Italia nella prima metà dell'anno 1814.

sione . Di più nella morte di Astianatte il dolore di Andromaca prende le prime parti sul personaggio principale. Romano Garzoni lacchese portò in italiano la *Berenice* del Racine, ed una dama di lui compatriotta rendette italiano il *Bruto* del Voltaire . Lorenzo Guazzesi tradusse competentemente l' *Ifigenia in Aulide* del Racine ; ma di tale versione parlando il dotto abate Arnaud nella *Gazzetta letteraria dell' Europa* osservò che talvolta indebolisce alcune espressioni dell' originale ; ed aggiunse ottimamente , *on ne traduit point le génie* . L' abate Placido Bordoni autore di due tragedie , delle quali parleremo , fornì alla raccolta Pepoliana francese in ventisette tometti due belle versioni dell' *Ifigenia in Aulide* del Racine , e degli *Orazii* di Pietro Cornelio . Di quest' ultimo tradussero Giuseppe Greati il *Cid* , Federico Casali il *Cinna* , Angelo Anelli il *Nicomede* , Angelo Dalmistro la *Rodoguna* , e Luigi Bramieri il *Pompeo* . Trovansi parimente nella Biblioteca teatrale Pepoliana

acconciamente tradotte la *Sofonisba* del *Mairet* dal dottor *Mattia Butturini*, la *Marianne* del *Tristan* da *Giuseppe Compagnoni*, il *Poliuto* del *Corneille* da *Agostino Paradisi*, la *Fedra* del *Racine* dal marchese *Albergati Capacelli*, l'*Idomeneo* del *Crebillon* da prelodati *Paradisi* ed *Albergati*, *Atreo* e *Tieste* dell'istesso dal *Pagani-Cesa*, l'*Atalia* del *Racine* da *Bonifacio Colina*, l'*Ester* da *Pietro Buratti*, e l'*Andromaca* del medesimo da *Gregorio Redi*, il *Gustavo Wasa* del *Piron* ottimamente da *Francesco Gritti*, la *Polissena* del *La Fosse* da *Vincenzo Comarchi*, l'*Ifigenia in Tauride* di *Guymond de la Touche* eccellentemente da *Francesco Baldi*.

Vuolsi aggiugnere ai nominati traduttori di tragedie, anche il *Napoli-Signorelli* autore di questa istoria, per l'opera che fece imprimere in tre tomi in *Milano* nel 1803 col titolo *Delle migliori Tragedie Greche e Francesi Traduzioni ed Analisi comparative*. Il tomo primo contiene l'*Ippolito* di *Euripide* e la

è la *Fedra* di *Giovanni Racine* trasportate nel nostro idioma e comparate. Il secondo presenta la versione del frammento che ci rimane del *Cresfonte* di Euripide comparandosi ciò che ce ne narrano Plutarco ed Aristotile colle differenti misure che presero in maneggiare tale argomento tutti quelli che se ne sono occupati insino a noi, e segnatamente colla *Merope* del *Voltaire* tradotta ed analizzata ponendosi in vista il lodevole oggetto che ebbe il nominato autore e prima di lui il Maffei, indi il Metastasio nel *Ciro*, e l' Alfieri nella sua *Merope*, che tutti vollero dipingere una madre; e per tale scopo si è pur tradotto l' *Orfano della China*. Il tomo terzo racchiude le versioni dell' *Ifigenia in Aulide* di Euripide, e di quella del *Racine*, e comparandole si rilevano i nei e le bellezze di entrambe. Non si procedette più oltre del tomo terzo, come si era prefisso l'autore, perchè la cattedra di Diplomatica addossatagli dal Governo lo menò all'Università di Bologna nel 1805.

C A P O II

*Certame Drammatico in Parma:
Continuazione delle Tragedie.*

NOn ha poco contribuito ad ispirar tra noi e diffondere per le italiane contrade un nuovo ardore per la poesia tragica il generoso invito del sovrano di Parma che vi ricondusse in pro delle belle arti nuovamente i lieti giorni de' principi Farnesi. Fra varie tragedie prodotte dal comparire del real programma per tutto l'anno 1782, cinque sole meritano la corona nel certame parmense. Ottenne la prima nel concorso del 1772 la *Zelinda* tragedia del conte Carlo Calini da Brescia, nella quale si riconosce qualche somiglianza della languida *Blanche* et *Guiscard* del *Saurin*; ma è grandissimo forse il numero de' buoni componimenti che non ebbero verun modello? La seconda corona di quell'anno si destinò al *Cor-*
ra

rado tragedia nazionale del conte Francesco Antonio Magnocavallo di Casal Monferrato. Non si premiò tragedia alcuna nel 1773. L'anno seguente conseguì la prima corona il *Mabser* ossia l'*Eroe Scozzese* di Antonio Perabò di Milano giovane di alte speranze morto qualche anno appresso. Rimase la seconda corona all'*Angelo* tragedia dell'ascolano Filippo Trenta, il quale prima del real programma avea pubblicate altre due tragedie, la *Teone* e l'*Oreste*. Nel concorso del 1775 riportò la prima corona la *Rossana* del nominato conte Magnocavallo, il quale è pure autore di una *Sofonisba* pubblicata in Vercelli nel 1782. Il più accigliato censore non negherà che tali tragedie conseguirono meritamente la promessa corona avendo allora in preferenza di altre soddisfatto alle condizioni del programma, singolarmente colla proprietà dello stile, colla convenevolezza del costume e colla regolarità della condotta. Non basterà ciò per convincere i maldicenti *Praloni* enciclopedici dell'utilità del di-

disegno del real Protettore, e per mostrare che l'Italia non è sì lontana dal calzar con piena riuscita il coturno ateniese? Nè con ciò si pretende assicurare che abbiano le nominate tragedie tutta l'energia e la grandezza tragica, e calore, moto, patetico e interesse da elevarle accanto al *Cinna*, alla *Fedra*, all'*Alzira*, al *Radamisto*. Molto meno si pensa di proporle per modelli a chi voglia ottenere una corona dalle mani stesse di Apollo, secondo l'espressione del tante volte da noi menovato *Giovanni Andres*. Ma dalle mani almeno di questo scrittore che si compiace encomiar l'*Ifigenia* del *Lisboa* e la *Numanzia* dell'*Ayala*, ed anche l'*Agamennone* di *Garcia de la Huerta*, non dovrebbe, oltre della *Merope* del *Maffei*, sperar di esser coronato qualche altro Italiano de' nostri giorni?

Intorno al tempo che si maturava l'excitamento della corte di Parma corsero il tragico aringo molti illustri compatriotti di *Scipione Maffei*. Se non con mol-

molto calore e con grandi affetti e con stile sempre accomodato alle cose, certo con regolarità costante, con arte e con giudizio, composero le loro tragedie Carlo Antonio Monti che pubblicò nel 1760 in Verona il *Servio Tullio*, il conte Guglielmo Bevilacqua che nel 1766 fe imprimere la sua *Arsene* ben condotta e ben verseggiata non meno del suo *Giulio Sabino*; il conte Alessandro Carli autore della tragedia *Telane ed Ermelinda*, di *Ariarate*, e de' *Longobardi* che s'impresse nel 1769; il signor Girolamo Pompei che diede alle stampe un' *Ipermestra* e la *Calliroe* pubblicata nel 1769; il dottor Villi che scrisse *Idomeneo*; il conte Paradisi che compose gli *Epitidi*; ed il cavaliere Durante Duranti che pubblicò in Brescia nel 1768 la *Virginia*. Io non preferirei quest'ultima nè all' *Appio Claudio* del Gravina, nè alle *Virginie* del Panzuti e del Bianchi e del Bichierai. Quel vedere tre volte tornare alla vista dell'uditorio l'apparato del Decemviro per profferir la sentenza sulla condizione di

Vir-

Virginia ; il ripetersi tre fiata la citazione de' testimonii , ed il darsi ogni fiata nuova dilazione per sospendere la sentenza , sembra scarsezza d' arte . Le scene di Claudio sono troppo staccate, e talvolta si frappongono all' azione inopportunamente . Icilio minaccia-, e poi rimane quasi ozioso nella difesa dell' innamorata . La sceneggiatura non serva il modo accettato da' moderni , e più di una volta il teatro rimane voto . Il partire ed il restare de' personaggi non sempre avviene giusta le regole del verisimile , ma secondo il bisogno dell' autore . V' ha non pertanto più di un passo vigoroso . Virginio nell' atto III parla con eroica grandezza al Decemviro: nel V la di lui difesa contro l' impostura di Marco è sobria e giudiziosa: patetiche nel medesimo atto sono l' espressioni di *Virginia*; buono il racconto non diffuso che fa Claudio della ferita che Virginia riceve dal padre : assai compassionevoli sono le ultime parole di lei .

Il cavaliere Ippolito Pindemonte pa-
Tom. X g ri-

rimente veronese acclamato in Italia tra' valorosi poeti viventi , diede alla luce in Firenze l' anno 1778 l' *Ulisse* tragedia di lieto fine degna di mentovarsi come regolare, bene scritta e ben verseggiata , e pregevole particolarmente per la semplicità delle greche favole , e pel decoro delle moderne , che vi si osserva . Viene in essa espresso con vivacità e delicatezza l' amor conjugale e paterno . E che importa che si riconduca sulle moderne scene un antico argomento della Grecia , purchè le passioni comuni a tutti i tempi , e a tutti i paesi traggansi dal fondo del cuore umano , in guisa che commuovano e chiamino l' attenzione ? Questa tragedia in una sola azione principale che si va sviluppando senza bisogno di estrinseci episodii , ci presenta varie scene teatrali . Dicendo scene *teatrali* io non intendo però unicamente certi colpi speciosi di scena decorati con pompa , e sovente combinati a forza . Tutto è per me teatrale ciò che sa interessar chi ascolta ; anzi allora que-

questo effetto è più ingegnoso e pregevole , quando si ottiene con minore apparato , e senza molte ipotesi . Dice cio per certi nuovi antorelli subalterni che sogliono ripetere le voci da taluno usate senza afferrarne le idee . Teatrali p. e. mi sembrano le seguenti scene : quella di Penelope nell'atto II che intende la morte di Ulisse comprovata col di lui manto : la riconoscenza di Telemaco col padre nell'atto III : la scena del IV tra Penelope ed Ulisse chiuso nell'armi , che si parlano con affetti convenienti al loro stato , e si dividono senza che Ulisse si faccia conoscere . Nell'atto V Penelope si lamenta del tripudiar che fanno i proci per la morte di Ulisse , stando a mensa con Telemaco , ed Ulisse stesso sconosciuto . Si ode un gran romore , si distinguono gemiti e lamenti , Penelope teme pel figlio . Intende poi che si è accesa una gran mischia tra' Proci , Telemaco e lo straniero . Cresce la di lei agitazione ; ma secondo me ella si perde in troppo lunghi discorsi dopo

tal notizia intempestivi . Trattasi del tutto , di un figlio unico suo sostegno , perduto Ulisse ; e che dee a lei importare l'origine della contesa in quel punto ? È l'evento della pugna che dee occuparla tutta . Dopo di aver saputo da Mentore ancora che tuttavia si combatte , può ella esser curiosa delle circostanze dell'avvenuto ? può udirne un lungo racconto ? Ella intanto l'ascolta , ed al fine si sovviene del figlio . Tutto potrebbe passare , s'ella non fosse Penelope , se non fosse madre . Ma questo dubbio che molesterà chi legge o ascolta , si dilegua all'arrivo di Telemaco salvo , e di Ulisse vincitore . Ella sviene , e ripigliando l'uso de' sensi si trova tralle braccia del tanto sospirato e pianto consorte . L'illustre autore volle apporre alla sua tragedia alcune *osservazioni* contro di essa , fingendole fatte da un altro . Esse però altro non sono che graziosi colpi e motteggi contro il mal gusto e la pederanteria , e gli errori di alcuni moderni innamorati di un *nuovo stile* , e di

un

un nuovo modo di comporre tragedie. Egli oppone ancora contro il proprio componimento che *sia assai scarsa di morali sentenze*. Ma questa è la sua maggior lode esser sì ricco di lumi filosofici, come specialmente dimostra il discorso di Ulisse in fine dell'atto IV, e sapere occultar se stesso ne' personaggi che imita.

Ma l'istesso riputato autore ha pubblicata nel 1804 in Filadelfia presso Klert l'*Arminio* che merita di conoscersi, come una luminosa prova che questo scrittore sapeva abbandonare gli antichi argomenti, e presentarci una tragedia eccellente, in cui contrappone a' Romani del regnato di Tiberio i Germani di quell'epoca, in cui giacque Varo colle Legioni di Roma. La tragedia è preceduta da un prologo di Melpomene scritto nel 1797. Ella rammenta i felici eventi sortiti in Grecia, i meno prosperi su i colli di Roma, benchè vi dimorasse lungamente, al che, dice:

In maggiori teatri io fui men grande.

All' inondazione della barbarie boreale ella si ritirò nelle foreste di Pimpla seco recando la sacra face che avea accesa nel petto di Sofocle . Attese che la notte boreale cedesse , e tornò col sacro fuoco prima in Italia , indi varcò le Alpi , Parigi udì con istupore l'urto vivace delle passioni , dipinse non solo gli Eroi Greci e Romani , ma delle remote nazioni Cinesi , Indiane , Arabe , Scite , meravigliando anch'essa

Di poter tanto

Con le abborrite rime , e un verso imbelle .

L'accolse indi Albione , dove giacea fra l'erbe e i fiori il figlio della Natura . Disse gli la gran Madre ,

Tè questo pennello,

La genitrice ritrarrai con esso

Bambin sublime ! Ma non volle l'Arte

Recarlo in grembo e in lui stillar suo latte ,

*L'Arte che te nudrio , saggio Ad-
dissono !*

Tur

Tutti però si volsero gli sguardi :

*D' Adige in riva, ove
ingannata*

Madre solleva l'omicida ferro

*Contro il proprio suo figlio . Ah
ferma, ferma*

*Le grida un vecchio , oh stelle !
ferma . E intanto*

Un dolce sospirar s' alza per tutte

*Le Italiche cittadi ; e in tutta Eu-
ropa*

Del patetico vate il nome vola .

**Piansi , dice Melpomene , perchè que-
sto vate mi fu rapito dalle mie sorelle.**

*Ma d' Asti surse a consolarmi un
genio*

Alte cose dicendo in alto stile.

**Questi spiriti Italiani a me sì cari vi
siano sprone , Itali alunni . Bevete ne'
fonti Greci e Romani , e nell' Arno , e
non temete di alzarvi a volo per l'in-
tera faccia dell'universo ,**

Versate allor nell' implorato canto

*Quelle che in sen volvete ignee fa-
ville .*

Grande è il nome di Arminio nella sto-

ria, e nella tragedia punto non si smen-
 tisce. Preso dall' amor di regnare tras-
 pare nel grande l' uomo qual si conobbe
 in Giulio Cesare; ma in fine grandemen-
 te muore pentito e ravveduto de' passi
 dati scorto dall' ambizione di sovrasta-
 re. Il Pindemonte lo dipinge degna-
 mente in istil sublime senza ricorrere
 a trasposizioni inusitate, senza mostrar
 lo stentò di elevarsi obbligando l' Ita-
 lica favella a far sacrificii. Lontano da
 soliloquii non abbisogna di confidenti
 noiosi. Ritrae nobilmente l' eroismo con
 colori novelli trasportandolo ai costumi
 Germani tratti dalle sovrane carte di
 Tacito. Rileva l' amor di libertà de'
 Cherusci senza convertirlo in ruvidez-
 ze ed atrocità. Descrive mirabilmente
 i caratteri semplici senza mai cadere
 nell' uniformità. Dipigne gli amori tra-
 gici contrastati di Velante e Telgaste
 lontano da ogni mollezza elegiaca. Ri-
 leva l' amor di patria nel giovine Bal-
 dèro senza renderlo feroce e spietato.
 Figlio di ~~Antinio~~ si sforza di ogni ma-
 niera per dissuaderlo dal soggettar la
 patria ~~solle~~ istesse idee e vedute di
 Mar-

Marco Bruto figlio di Cesare, ma non fa che infierisca contro del proprio padre; ed in vece di fargli dire mentre viene dagli altri trafitto, ed io non posso arrivare a ferirlo con barbarie detestabile, Baldèro tira a se tutto l'interesse, e rispettando il padre uccide se stesso. Questa tragedia sveglia dolci speranze in Italia nel secolo XIX, e mostra sempre più che il sig. *Andres* si è poco internato nella letteratura italiana, credendo tutte nella *Merope* del Maffei rincentrate l'Italiche grandezze tragiche. I cori de' Bardi introdotti ne' intervalli degli atti, dietro la scorta de' Greci spiegano bellamente tutta la pompa lirica, e la leggiadria poetica.

Le scene ch'io credo notabili, sono le seguenti. La prima disviluppa lo stato de' Cherusci, il disegno di Arminio, l'amor di patria di Baldèro che ne informa Telgaste venuto da Roma, il quale vicino ad esser genero di Arminio, come uomo libero mostra quanto detesti l'idea di veder la patria serva.

La sesta scena di Arminio e Telgaste dipinge eccellentemente due eroi dis-

cordi ne' disegni pari nel valore, l'uno grande coll' eccezione di voler sovrastare alla patria, l'altro grande nell'opporli col riguardo che dee all'ambizioso padre di Velante. Invito la gioventù studiosa ad osservare con qual vivace colorito maestrevolmente si contrappone alla cultura Romana viziosa la virtuosa rozzezza Germana.

Romani Roma (dice Telgaste)

Or più non ha , noi siamo ancor Germani .

*Quì l' oro il padre d' ogni colpa ,
è fango ec.*

Nella scena terza dell' atto II avviene l' annua adunanza de' Cherusci , in cui dopo il canto del Bardo , Telgaste riferisce l' evento della sua spedizione in Roma , e l' intenzione de' Romani. Gismondo propone che per resistere è necessario che Arminio de' Cherusci il più grande governi solo . La nazione acclama. Si oppone Telgaste, e Baldèro che risolutamente dice al padre ,

Se il giorno

*Io da te non avessi , altro , tel giuro ,
Non*

*Non cercherei che trapassarti il
petto ;*

*Nè trapassartel già , come vil-
mente*

Fe quel Romano con insidioso

Pugnol nascosto tra l'imbelle toga,

*Ma te chiamando a singolar cer-
tame .*

A questa scena popolare e grande ,
siegue la quinta di Velante e Telgaste,
urtandosi in questi due virtuosi perso-
naggi l'amor di figlia e di sposa nel-
l'una , e l'amor di sposo e di patria
nell'altro .

Nell'atto III nella scena di Baldèro è
così acconciamente misto il patetico al-
la grandezza , che chi si sovviene delle
scene di Cesare e Marco Bruto di al-
tre tragedie, ammira con diletto la no-
vità de' pensieri in questa tragedia . È
giunto il punto , dice Arminio, in cui
un solo dee regolare i Cherusci , ed
egli sederà sul trono in modo , dice,

*Che quando morte a scenderne m' a-
stringa ,*

Tu con sicuro piè potrai salirlo .

e Bal-

• Baldèro :

*Solo un' ora è che regni, e già tu
brami*

Morto ancora regnare in me!

Le ragioni interessanti energiche che adduce poi, sono tali, da che gli fa presenti i civili sanguinosi contrasti in qualunque evento, sono invincibili. Il lettore ne osserverà il bel passo dal verso

*Amor di libertà, d' Arminio invidia
Pungerà molti; civil guerra dunque ec.*

Arminio ne conosce la forza, lo confessa, ma conchiude,

*Che schiavo esser mi par, s'io re
non sono.*

Insta ancora il figlio addolorato, gli cade a' piedi, vuol che anzi l'uccida, se non può cangiarsi; invano; allora Baldèro,

*Padre, perdona, presentarti il ferro
La mia man non dovea; dovea
far tosto*

Quello che or fo...

Si ferisce. Questa morte aliena da Ar-
mi-

minio gran parte de' Cherusci. Dopo il dolore di Arminio Gismondo torna ad eccitare in lui il desio di regnare. Si dà una gran battaglia, Gismondo è ucciso da Telgaste, Arminio fra' monti di uccisi, rimane oppresso da mille ferite. Vince il partito della libertà. I Bardi cantano

Viva Telgaste viva

Il Cittadino eroe

Delle contrade Artoe

La gloria ed il terror.

Velante domanda a Telgaste s' ella perduto ha il padre; e Telgaste, Quando, risponde,

Si fe tiranno, allor perdesti il padre.

Giugne Arminio condotto spirante. Mostra il suo pentimento dell' aver voluto opprimere la patria. Fa che a Telgaste si dia la sua spada, che Velante gli dia la mano, abbraccia Tusnelda, e dice,

Quando del fallo mio parla Telgaste,

Deh parli ancor degli ultimi miei sensi.

Don-

*Donne non lagrimate, se . . il per-
duto*

*Vostro amor . . . racquistai, feli-
ce . . io . . spiro .*

Quest' eccellente componimento predice al secolo XIX alti progressi al tragico teatro Italiano.

Prima d' Ippolito Pindemonte avea in Lucca nel 1773 pubblicata una tragedia di *Ulisse* il dottor Franceschi che ne avea pure scritta un' altra il *Corso*. Ma l' *Ulisse* del Franceschi non si restringe al suo ritorno in Itaca, ma ne contiene anche la morte seguita per mano di Telegono suo figlio non conosciuto. Nè ciò parve all' autor sufficiente per una favola di cinque atti, e vi aggiunse anche la scelta di uno sposo da farsi da Penelope tra' Proci, gli artifici del saggio Ulisse per rompere l' alleanza de' due amanti principali, seminando fra loro la diffidenza; e tre fatti d' armi. Eccò ciò che in essa ci sembra più interessante oltre ad alcune vaghe imitazioni della maniera metastasiana, e di altri nostri poeti: l' appas-
sion-

sionato trasporto di Penelope nella scena quarta dell'atto II in procinto di aprirsi il foglio della scelta dello sposo ; il colpo di scena quando al volersi ferire essendo trattenuta da Ulisse ella il riconosce , ed egli destramente l'avverte di non iscoprirlo ; la bella scena ottava dell'atto IV , in cui Ulisse esplora l'indole di Telemaco , e poi si dà a conoscere . Parrà però al critico imparziale , che con poca verisimiglianza Alcandro il confidente di Circe , l'educatore di Telegono e partecipe dell'arcano della di lui nascita , taccia sino al fine , e lasci che avvenga il parricidio . Egli si discolpa del suo silenzio con Telegono nella scena settima dell'atto V così :

*Temer d'un parricidio io non potei,
Ulisse mai non vidi, e lungi o estinto
Io lo credei . Nè del suo amor gli
effetti*

*Io potei paventar, che di soverchio
La fe della madrigna a me palese
Era .*

Ma sebbene sia uno de' possibili che
egli

egli non mai veduto avesse o conosciuto Ulisse; è però una delle supposizioni inverisimili ed assai rare che l'unico confidente degli amori di Circe ed Ulisse, colui che *fanciullo nascose Telegono ad ognuno*, non conoscesse Ulisse. E quanto al *non paventar gli effetti dell'amore* del suo allievo, egli parla contro a ciò che non ignorava; poichè ben poteva su Telegono cadere la scelta di Penelope; ed in effetto su di lui è pressochè seguita; ed egli intanto personaggio insulso e ozioso seguitava a tacere nè impediva le incestuose nozze.

La *Bibli* tragedia del Conte Paolo Emilio Campi modenese s'impresse in Modena nel 1774, e si era rappresentata con grande applauso nel teatro di corte la primavera dell'anno precedente. L'amor disperato e funesto dell'appassionata Bibli per Canno suo fratello segue le tracce della *Fedra* di Giovanni Racine. La stessa furiosa passione contrastata da un resto di pudore e di virtù lacera il cuore di Bibli

bli e di Fedra; la stessa tragica forza anima l'una e l'altra favola; la stessa *galanteria* subalterna d'Ippolito ed Aricia che indebolisce la *Fedra* francese, caratterizza gli amori di Canno, e d'Idotea e di Mileto, e raffredda la *Bibli*. Sin dalla prima scena Bibli interessa e commuove. Essa non contiene al solito un freddo racconto del passato, bensì una dipintura patetica della situazione di lei; ma il rimanente dell'atto I e parte del II si occupa negli amori di Mileto ed Idotea, e l'azione procede languida e lenta. Tornando Bibli prende nuovo vigore nella scena quinta col suo incontro con Cauno, nella quale narrando con passione e senza superfluità i suoi spaventati notturni dà indizii della colpevole sua fiamma. Le prime cinque scene dell'atto III sono impiegate negli amori di Cauno ed Idotea, e nel disegno di Mileto su di costei che l'odia. L'atto risorge colla venuta di Bibli destinata dall'oracolo ad immolare una vittima. Buona è la scena settima in cui

Bibli apre il suo cuore ad Eurinoe.
Le dice :

*E sarà vero, Eurinoe, che i Dei
Voglian da me nuovi delitti ad ontà
D'un resto di virtù che m'han la-
sciato ?*

Come (riflette) appressarsi all' altare?
come così colpevole svenar la vittima?
Il padre ignorerà sempre i miei arca-
ni ? E Cauno ? Avrebbe egli penetra-
to il senso iniquo del mio discorso ?
Risponde Eurinoe che ella l' ignora ;
ma soggiugne che il vide fremere , ar-
rossire e mirarla con isdegno . Bibli
ripiglia :

*Assai dicesti . Intese
L' ingrato , intese e non intender
finse .
Crudel !*

Eurinoe .

Ma che ? forse dovea . . .

Bibli

T' intendo .

*Ah taci ! È ver , io sola ,
io son l' ardita :*

*Io fui la scellerata . . . Ma l' a-
maro . . . suo*

*Suo simular, quel fingere . . . ah
 sì questo*

*Facendomi arrossir, m'empie di
 sdegno.*

ella ha ceduto alla passione, ha inviato
 trall'atto III ed il IV un foglio a
 Cauno per iscoprirla; ma tosto ne sen-
 tì ribrezzo ed orrore. Vieni, dice ad
 Eurinoe,

*Fuggiam da questi luoghi. Un
 dio nemico*

*M'insegue e mi minaccia. An-
 diam, non odi*

*Il fulmine che fischia, il ciel che
 tuona?*

*Si oscura il giorno, fugge il sol
 . . . Non vedi*

L'aria di sangue e di caligin tinta?

*Sostienmi . . . il piè vacilla . . .
 io non mi reggo.*

Ahi lassal io muojò.

nell'atto V la scena di Bibli e Cauno
 scritta con vigore, e Bibli benchè
 l'pevole combattuta dall'orrore e dal-
 amore desta pietà. Ma la scena ter-
 , la quarta ben lunga, e la quinta

di quest'atto, che non ne contiene che sette, si aggirano intorno ad Idotea, e trattengono l'evento principale a pura perdita. Bibli ferita condotta a spirare davanti al padre cui chiede perdono, chiama di nuovo presso di se l'attenzione e l'interesse.

Uscì in Bergamo nel 1778 *Calto* tragedia del sommasco Giuseppe Maria Salvi lavorata su di un argomento tratto dalle poesie di Ossian. Prendono talvolta l'espressioni qualche novità per le immagini di nubi, di meteore, di raggi di luna cadente ec. proprie del Celtico poeta, come si vede nel racconto che fa Calto di una sua visione. Ma nel rimanente lo stile rassomiglia a quello delle tragedie e talora delle opere musicali, la qual cosa par che dissuoni; perchè le maniere e le formole de' popoli cacciatori introdotti nel *Calto* dovrebbero esser sempre per molti gradi lontane dalle idee de' popoli culti e dal linguaggio delle opere in musica. Oltreacciò non si è l'autore soggetto all'uso della scena stabile, facendola
cam-

cambiare ben otto volte; ed in conseguenza non ha potuto scansare di far rimanere la scena vota; regola che non osservarono nè gli antichi nè i nostri cinquecentisti, ma in Francia ed in Italia dopo il *Racine* ed il Maffei nè anche da' tironi si trasgredisce. Se il p. Salvi (che dicesi di aver composte altre tragedie ancora) non avesse dimostrato nel *Calto* ingegno ben disposto a riuscire in questo genere, anche da tali osservazioni passeggiere mi sarei astenuto. Guai di quel poeta il cui dramma nè si vitupera nè si loda! guai di quello ancora che ha solo se stesso per lodatore e qualche suo compiacente amico! L'indifferenza del pubblico e degli esteri è una condanna de' suoi lavori.

Si pubblicò in Bassano nel 1779 *Ugolino Conte de' Gerardeschi* tragedia senza nome di autore, la quale non sembra che ottenga pienamente il fine tragico, tutto che debbono notarvisi alcuni passi lodevoli che ne accenneremo. Forse l'orrore di una tragedia di uno

che muore di fame, prolungata per cinque atti, non permette varietà di situazioni e rende a poco a poco quasi indifferente il lettore . Forse un' atrocità impetuosa mette in maggior movimento le passioni sulla scena, e una spietatezza, per dir così, riposata alla maniera di Caligola, quale è questa di Nino che dà luogo all' artificio, desta rincrescimento più che terrore . Forse tale argomento non esige cinque atti, e l' azione divisa in tre diverrebbe più rapida . Forse la versificazione vorrebbe essere più fluida e armoniosa, e lo stile talvolta più energico . Forse i caratteri equivoci di Guido e di Lanfranco ed anche di Marco di tempo in tempo rallentano gli affetti; e un ambasciadore di Genova che viene ad implorar mercè e ad intercedere a favor di Ugolino, par che lavori contro l' intento esacerbando l' animo di Nino con rimproveri e declamando quasi fosse a lui superiore . Non pertanto assai patetica riesce la descrizione di Marco nella scena seconda dell' atto II della

(Arg.)

la rassegnazione di Ugolino condotto al carcere, la quale ben prepara il carattere di lui già scellerato contrito e ravveduto nelle avversità. Nella scena quarta del III ottimamente si esprime Ugolino, e nobile nella seguente è il suo rifiuto della libertà offertagli a condizione di portar le armi contro Genova che lo protegge. Energiche in questa scena sono le sue parole:

Non mi rapir quel bene.

Che mi diè la tua torre. O torre amica,

*Chi mi ritorna a te? Tu cancellasti
In pochi giorni da mia mente in-
ferma*

L'idea del fanatismo e del furore.

Entro al tuo bujo un favorevol raggio

*Pur mi rilusse. Io vidi, e che non
vidi?*

*Vidi le stragi che in Italia e in
Pisa*

*Nacquer dall'odio mio. Il san-
gue vidi*

De' cittadin fedeli a terra sparso

*Per difesa di un nome e di un
partito.*

h 4

Ve-

Vera e patetica è pure l'espressione di Ugolino nella sesta scena dell'atto V su i figli;

*V' udrò di nuovo
Chiedermi un pane, nè in rispo-
sta avrete*

Fuorchè inutili lagrime e lamenti.
Tale è pure il congedo eh' egli prende dal nemico mancando per debolezza:

*Figli . . . Guelfo . . . ove siete?
Nino . . . io muojo,
E ti perdono.*

Niccolò Crescenzo regio professore di filosofia in Napoli nel 1727 produsse il *Coriolano* tragedia languida e regolare. Il cavaliere Scipione Cigala scrisse una *Cleopatra* stampata in Napoli nel 1736 mentovata nella *Drammaturgia* dell'Allacci; essa fu onorata di un bel distico del consigliere Giuseppe Aurelio di Gennaro eccellente giureconsulto e poeta latino (a):

Sci-

(a) Si trova nel libro III de' suoi versi latini impressi nel 1742.

(121)

*Scipio hic est : non is quo victa
est Africa , at ille*

*Aeternum pariet cui Cleopatra
decus .*

Il p. Serafini Giustiniani genovese se
imprimere nel 1751 il *Numitore* che
riuscì sulle scene , mal grado della tra-
scuraggine dello stile . Il conte Alessan-
dro Verri nel 1779 se stampare in Li-
vorno col modesto titolo di *Tentativi*
due tragedie , la *Congiura di Milano* ,
e *Pentea* argomento tratto dalla *Ciro-
pedia* di Senofonte , per le quali non
può dubitarsi che l'autore progredendo
nella carriera avrebbe verificate le spe-
ranze che per esse si concepirono . Il
bolognese Flaminio Scarpelli produsse
due tragedie che non debbono obbliar-
si , il *Creso* ed il *Pausania* . Il sig.
Ignazio Gajone di Casal di Monfer-
rato scrisse diverse tragedie delle qua-
li ciascuna costogli in Madrid otto gior-
ni di lavoro . Lo stile era più meta-
stasiano che non richiede la tragedia .
La nobile Francesca Manzoni di Mila-
no si esercitò parimente nella poesia
tra-

tragica nella sua gioventù. La sig. Maria Fortuna compose due tragedie la *Zaffra* e la *Saffo*. Tutti questi scrittori meritano lode per alcun pregio che traspare nelle loro composizioni in mezzo alla languidezza. Ma essi servono come il color nero sottoposto alle gemme perchè risaltino i nomi del Martelli, del Varano, del Marchese, del Granelli, del Maffei, del Conti, e più altri.

Ma che diremo del *Diluvio Universale*, dell' *Anticristo*, di *Adelasia in Italia*, della *Rovina di Gerusalemme*, di *Nabucco*, del *Davide*, della *Sara*, ed altre tragedie dell' olivetano Ringhieri ristampate dopo la di lui morte, e tanto ripetute da' commedianti Lombardi, piene di tragiche mostruosità, scritte in istile inelegante, prosaico, snervato, seminate di dispute sottili? Che della sua *Tomiri*, in cui (dice il dottor Burney presso Cooper Walker) si parla di Gesù Cristo, della Trinità, del libero arbitrio e della predestinazione, e quando Ciro è

vicino a morte per la ferita ricevuta , un sacerdote Ebreo l' esamina su i principii religiosi , e gli fa pronunciare una protesta di fede ? Che della *Bologna liberata* armata di una prefazione contro di certo *Dottore don Pietro Napoli-Signorelli* che non avea lodate le sue tragedie , che l' Italia continua a chiamar mostruose ? Ne diremo ciò che altra volta ne scrivemmo , cioè che può ad esse bastare l' aver servito alcuni anni di capitale a parecchie compagnie comiche . Aggiugneremo quel che ne dice un gazzettiere suo parziale , cioè che egli era il *tragico del volgo e degli Ebrei* . Ebbe nonpertanto il Righieri varie situazioni interessanti e teatrali in mezzo ad un cumolo di stranezze . Fu egli dunque calzando il coturno ciò che era il napoletano Francesco Cerlone nelle sue chiamate commedie mostruose , e talvolta interessanti reimprese in Roma colla falsa data di Bologna .

Il pugnale di Melpomene vibrato senza effetto da mani sì deboli , è stato
pe-

però negli ultimi anni del secolo XVIII impugnato con meno infelice successo da tale altro . Giovanni Greppi bolognese fervido e pronto d'ingegno produsse in Venezia nel 1787 due volumi di *Capricci teatrali*, ne' quali trovansi tre tragedie , *Gertruda Regina di Aragona* , *Giulio Sabino in Roma* , e *Odoardo* . Esse presentano a uno sguardo curioso varie scene vivaci e tragiche non male verseggiate ; ma certe ipotesi poco verisimili , un portamento talvolta romanzesco , l' atrocità sovente eccessiva , alcuni nei nella lingua , e qualche ineguaglianza nello stile , non ci lasciano abbastanza soddisfatti . Increbbe , nè senza ragione , nella seconda tragedia , al conte Alessandro Pepoli che il proscritto Giulio Sabino , e la sua sposa ardiscano penetrare con poco scorgimento nel palazzo di un imperadore loro nemico , ed avventurar tutto pel piacere di sfidarlo . Arrigo nell' *Odoardo* infierisce atrocemente contro del proprio padre , più per-

perchè gli ha tolta la sposa , che perchè gli ha svenata la madre .

Il senatore Marescalchi di Bologna , che fu alcuni anni ministro degli affari esteriori del Regno d' Italia in Parigi , diede alla luce delle stampe in Bassano nel 1788 una tragedia *Antonio e Cleopatra* , di cui loderemo di buon grado varii tratti di romana grandezza che vi si possono notare . Accorderemo parimente all' illustre autore di averne ideato un piano assai più convenevole per la scena tragica di quello del *Shakespear*. Confesseremo non pertanto che la scena dell' atto IV di Cleopatra ed Ottavio nel tempio , in cui ella coll' idea di adescarlo al suo amore mentre il marito dorme , domanda alla confidente , *se le sue vesti si accordino col suo volto* , ed entrambi poi tentano ogni via per ingannarsi scambievolmente , ne sembra anzi comica che tragica . Aggiungeremo per amor del vero , che il carattere della sua Cleopatra insidiosa , mentitrice , infingevole , civetta , potrà bene rassomigliarsi a quello
che

che di essa accenna la storia , e forse non sarà lontano dalla *Cleopatra* di *Jodelle* , ma non essere nè sì tragico , nè sì grande , nè sì teatrale , come quello della *Cleopatra* del cardinal Delfino . Il ripatato marchese Marescalchi serba manoscritta un' altra tragedia l' *Alessandro VI* , in cui mirabilmente vengono ritratti i caratteri di codesto pontefice , e di Cesare Borgia , e degli Spagnuoli di quell' epoca , di cui ebbi il piacere nella sua casa in Parigi di udirne leggere dall' autore l' atto primo che sommamente interessava .

Sopra tutte le tragedie inedite che io conosco , sarebbe a desiderarsi che venissero alla luce le due che compose sono già molti anni il rinomato scrittore veneziano l' abate Placido Bordoni . L' erudizione che possiede , lo studio da lui fatto del cuore umano , la sua sensibilità , il gusto e l' eleganza della sua penna tanto esercitata , le raccomandano al pubblico . Il breve viaggio che egli fece in Napoli nel giugno del 1796 , mi partorì insperatamente
col

il piacere di riveder dopo tanti anni
antico amico che conobbi in Madrid
in casa dell' ambasciadore Quirini di Ve-
nezia presso il Cattolico augusto re Carlo
II , l' altro di udirgli leggere tali tra-
gedie , e di ottenerne copia che le mie
esteriori disgrazie mi fecero perde-

. E poichè parmi che difficilmen-
l' autore penserà più ad imprimerle,
pubblico mi saprà qualche grado che
gliene ripeta alcuna notizia che ne
anzai nelle *Addizioni* alla presente
oria impresse nel 1798.

L' autor filosofo ha saputo rintracciar
tutti argomenti per la scena tragica ne'
ssimi tempi che ne sono così secondi.
l' istituzione dell' Ordine militare del-
Mercede per la redenzione degli schia-
dalle mani barbaresche , gli suggerì
la prima tragedia intitolata *Orme-
nda* un' azione che risale all' anno
1144 . Dallo storico *Mariana* si sa che
l'artor castello in Andalusia fu difeso
verso il 1239 da una eroina spagnuola
alle sue donne , essendosene impru-
dentemente allontanata la guarnigione
de'

de' soldati per una sortita. Dal *Vargas* nella cronica di quell' Ordine militare, dal *Barbosa*; dal *Caramuele*, dall' *Heliot*, dal *Wion* si sa ancora che i Cavalieri ad esso ascritti non solo si destinavano al riscatto degli schiavi colle ricchezze, ma non ricusavano ad un bisogno di rimanere essi medesimi schiavi, quando altrimenti non potessero redimerne. Si sa eziandio che i professi facevano pure voti di povertà, di castità e di obediènza. Con tali fondamenti e con eventi verisimili vien condotta Ormesinda difenditrice della fortezza di Martos prigioniera in Fez del re Albumazar che le salvò la vita e ne divenne amante e con amor rispettoso, oltre l'uso della sua nazione, ne ambisce la mano, e le offre lo scettro. Osta al di lui amore la fede e la tenerezza che Ormesinda serba a Consalvo già destinatole sposo dal padre. Questo sposo credendola morta precipitata dal castello di Martos, si fa cavaliere della Mercede e diviene professo. Alfonso padre di Ormesinda giugne in Fez per

per riscattare gli schiavi, e trova Ormesinda viva. Teme che veduta da Consalvo possa egli vacillare ad onta del suo voto; e tenta di evitare che s'incontrino, ma invano. Intanto il generoso Albumasar dona e non vende gli schiavi domandati insieme con Ormesinda, e solo chiede in compenso di sapere il nome di colui che la fu destinato sposo. Alfonso assicura che è per lei perduto e morto, ma Albumasar trova che è vivo. Questa menzogna apparente, e qualche altra variazione rende a lui sospetti que' cavalieri, e gli fa incatenare, rivocando la grazia degli altri schiavi. Nascono da tali vicende alcune patetiche situazioni, ed esercitano singolarmente la virtù di Ormesinda, che implora per essi la pietà del sovrano. Intanto alcuni nemici Affricani assalgono la sede di Albumasar che va a combatterli. In procinto di restare ucciso è salvato da un guerriero iguota; ne cerca contezza, e trova che dee la propria vita alla grata virtuosa Ormesinda, la quale gli è condotta innanzi

mortalmente ferita. Ciò che mi si, prin-
cipalmente notare in tal componimento,
è che non vi è personaggio alcuno che
non sia buono, o non adempia i pro-
prii doveri; e la differenza che vi si
scorge è la graduazione della virtù, la
quale in Alfonso è rigida e religiosa,
nobile mista di tenerezza in Consalvo,
ed in Albumasan, e più ancora in Or-
mesinda giugne all'eroismo. Ecco le
scene che mi sembrano più teatrali, la
prima, la quarta del II atto di Alfonso
che trova viva la figlia, e le fa sapere
che più non può esser suo Consalvo,
perchè tra essi

Voto solenne

Inviolabil voto alma e distende

Un muro insuperabile ed immenso;
e le impone di evitarlo. II la quinta
scena del III in cui s' incontra Orme-
sinda con Consalvo, e si reggono i
teneri palpiti e la virtù di lei e l'amor
di Consalvo. III la sesta in cui soprav-
viene Alfonso che gli riprende, e vuole
che Consalvo si allontani, alternando
rimproveri, preghiere e comandi. IV
X. m. i la

seconda del IV, in cui Con-
 sigrado del divieto di Alfonso
 ita ad Albumasar, il quale si
 lia di Alfonso che vuol lasciare
 Ormesinda per un arcano che
 la, e di Gonsalvo che si de-
 a rimaner prigionie, finchè l'
 ha abbia condotti via gli schia-
 li stanco di soffrire ordina che
 enino. Arriva Ormesinda che
 he sieno liberati, e vuole ella
 rimanere in catena. Albumasar
 tutti, e gli fa chiudere in
 Ormesinda altro non potendo
 che Alfonso è suo padre, e Con-
 suo sfortunato amante. Il re,
 per le reticenze dei due e con-
 dalle di lei preghiere, rimane
 V la terza scena dell'atto V;
 Albumasar intende che Orme-
 il guerriero che gli ha salvata
 , ed ammira i prodigii di virtù
 in petto de' Cristiani d'argli
 VI l'ultima scena in cui Orme-
 fra a se tutto l'interesse della
 sione. Per questo stile e
 1 2 del

(132)

del patetico che serpeggia in questa favola , se ne vegga lo squarcio seguente.

Ormesinda

*Padre amato , ti lascio . . . ed
che il cielo*

*Pietoso a' miei lunghi sospir con-
cesse*

*A me di rivederti ed abbracciarti,
L'acerbità del mio destino obbligo...*

*Se un dì la patria rivedrai , ch'io
stessa*

*Più non vedrò , senza rossor potrai
De la tua figlia rammentarti ,
forse*

*Non fia l'ultimo fregio a le tue
glorie*

*Qual visse ella fra i ceppi , e qual
morì . . .*

*Oh tu del mio destin compagna
amata ,*

*Rimanti in pace . . . tue virtù co-
roni*

*La sorte amica , e i giorni tuoi
men foschi*

*Risplendano che i miei . . . Tu
poi , Consalvo ,*

Ch

(133)

*Che il ciel mi avea già destinato
sposo,*

*E mi ritolse . . . a tue promesse
a i voti*

*Conservati fedel . . . siegui il cam-
mino*

*De la fe , de la gloria . . . ama
in mio padre*

*La figlia estinta , e più che i no-
stri amori*

*Miseri e sfortunati , un dì le nostre
Virtù possano trarre altrui dagli
occhi*

*Lagrima di pietade e meraviglia ,
Sento che vengo meno . . . ah ca-
ro padre*

*Ah Consalvo . . . deciso è il mio
destino . . .*

*Dividerei convien . . . Di tua vir-
tude*

*Mi fido , Albumasar . . . deh tu
consola*

*Tanti infelici ed innocenti . . . io
moro .*

*L'altra tragedia inedita del Bordon s'
intitola i Templarii , e si aggira sulla
i 3 di-*

distruzione di essi seguita in Ispagna. L'opinione degli uomini lascia sospeso il giudizio sull'innocenza o reità di quell'Ordine militare e religioso istituito l'anno 1118; giacchè da una parte vennero que' prodi cavalieri dopo di due secoli di glorie condannati in Parigi da Filippo detto il bello ed in Roma da Clemente V, ed in Vienna dal Concilio generale nel 1312; e dall'altra parte reputati innocenti e sterminati solo per la rapacità del nominato re di Francia che aspirava alle loro immense ricchezze, da i Coneilii di Ravenna, di Salamanca e di Magonza del 1310, e di Tarragona del 1312, come ancora da s. Antonino arcivescovo di Firenze, dal Villani, dal *Le Mire*, dal *Purtler* e da altri. L'autore si vale della lagrimevole strage di essi per fondamento e strato della sua favola ricca di quadri tragici e di situazioni patetiche alzata su di grandi passioni che urtansi con doveri grandi.

Alagilda figlia di Ramiro maestro de' Templarii ama Enrico di Abarca che d'

ordine sovranò dovè allontanarsi per guerreggiare in Africa . Ma Ramiro padre di lei assediato in Morviedro , il quale ha ricevuti potenti soccorsi da Fernando di Rinda , destina che sia sposo della figlia ; ed ella che vede in Fernando un grande appoggio del suo partito , un valoroso e virtuoso cavaliere , sacrifica la propria tenerezza , e l'accetta . Enrico come ambasciadore viene a proporre patti di concordia che sono rigettati ; e terminata l'ambasciata in sensi amichevoli manifesta a Ramiro l'amore che ha per la sua figlia , e Ramiro mostra rincrescimento di non esser più in tempo di gradire i suoi sentimenti . Ode in quel punto che Fernando è prigioniero ; si agita ; si volge ad Enrico ; il quale promette di salvarlo e parte . Fernando è liberato . Ramiro ne reca la notizia ad Anagilda , aggiugnendo doversene la salvezza alla magnanimità di Enrico di Abarca . Enrico in Morviedro . Enrico vicino ad Anagilda già sposa di un altro ? Qual colpo ! qual fulmine per lei ! Fernan-

do che sorviene , racconta in qual guisa fu liberato , e con sua meraviglia trova Anagilda immersa nel più gran dolore . Torna Enrico che ha saputo esser Ramiro padre di Anagilda , e trovarsi ella stessa in Morvièdro , e facendo premure per parlarle , intende di essere già congiunta in matrimonio con un altro . La vede venire , e col maggior dolore le rimprovera la rotta fede . Giugne Fernando da lui liberata , e sente esserne egli il possessore . Questa serie di scene patetiche rende l'atto III pieno di moto e di azione . L'assalto generale dato alla città toglie ogni difesa e speranza ai Templari , e gli assalitori appressano le scale alle mura . Enrico vincitore viene a salvare Anagilda ; ella ripugna di seguirlo ; ed egli si affanna per liberarla dal pericolo imminente , e si getta a' suoi piedi . Arriva il generale Rodrigo che di ciò lo rimprovera , e la sua venuta mostra l'estermínio seguito delle reliquie de' Templarii . Rodrigo vuol condurre Anagilda al campo . Fernando colla spada
sguai-

squallida vuole impedirlo, e nel dirizzarsi a Rodrigo lo riconosce per suo padre; si confonde, si umilia, pugnando nel suo cuore il rispetto di figlio coll' amor di marito, situazione che corona l'atto IV. Arde Sagunto: caduti sono tutti i cavalieri Templarii sotto le spade aragonesi. Enrico rappresenta al generale il pericolo di suo figlio insieme con la sposa; vuol liberarli; Rodrigo si commuove, s' affretta. Enrico corre fra le fiamme, ma torna colla funesta notizia di esser l'uno e l'altra mortalmente feriti. Sono condotti già vicini a morire; spirano dandosi la mano; e questo quadro lagrimevole conchiude la tragedia.

Tra tanti passi eccellenti è ben difficile scerne alcuni pochi senza far torto al rimanente; pur ne indicheremo alquanti. Notabile nell'atto II è la scena terza di Enrico, che come ambasciadore rileva i delitti apposti ai Templarii, e di Ramiro che mostra la falsità delle imputazioni, e la loro innocenza e virtù con un' aringa degna del-

la sublimità che si scorge nelle scene politiche di *P. Cornelio*. Nel III rendonsi pregevoli la seconda e la terza, nella quale Anagilda intende che Enrico è in Morviedro, ed ha liberato Fernando; la sesta, in cui Enrico vuol vedere Anagilda, e Ramiro lo dissuade; e la settima, dove Anagilda palesa all' amante di essere già sposa di un altro, che non isdegnerebbe riconoscer per sua l' istesso *Racine*. Nel IV degna singolarmente di osservarsi è la quinta scena, quando Enrico viene a salvare Anagilda, ed ella ricusa di seguirlo. *Vieni meco, Anagilda,* le dice Enrico:

Anagilda

Io teco? io sola?

Io figlia di Ramiro e di Fernando

Sposa con te venir, con te, che sei

L' amante d' Anagilda, ed il nemico

Di Ramiro e Fernando? Ogni soccorso

Che m' offra il braccio tuo per me diventa

On-

(139)

*Onta e martir . Su queste mura
il padre*

*· Pugna è lo sposo mio ; da queste
mura*

*Se non fuggo col padre e con lo
sposo ,*

*· Qui restar voglio , e si confonda
insieme .*

*· Il lor sangue col mio . Ricusa ,
Enrico ,*

L' offerte tue , la tua pietà .

Enrico

*· Vuoi dunque
Perir , ed io deggio soffrirlo ?*

Anagilda

In vano

Ti opponi a' miei disegni .

Enrico

*· E chi ti sforza
Ad esser teco sì crudel ?*

Anagilda

Virtude .

Enrico

· Ma la tua vita ?

Anagilda

Io non la curo .

En-

(140)

Enrico

Oh Dio !

*E se perisci intanto , a chi fia grata
Si rigida virtude ?*

Anagilda

Ad Anagilda .

Anche la settima del medesimo atto è singolare per la riconoscenza di Fernando del proprio genitore in Rodrigo , mentre per difendere Anagilda gli va incontro con la spada sguainata . Una bellezza omerica si nota nella sesta scena del V , in cui Enrico descrivendo con verità di colori la strage de' cavalieri , fa senza sforzo un quadro vivace e patetico di Ramiro moribondo sostenuto da Fernando ed Anagilda . Chiude egregiamente la tragedia la scena ultima , in cui spira Anagilda e Fernando :

Anagilda

*Già sento che la vista . . oh Dio!
mi manca .*

*Ahi che pena . . . che orror veder-
mi al fine*

*Dentro il campo nemico e tra co-
loro ,*

Che

(141)

Che han dato morte al padre mio..
se qualche

Conforto trova questo cuore, è solo
Nel morirti vicino, o mio Fernan-
do . . .

O difensor dell' innocenza . . . o
vero

Sostegno de' Templarii ! Il cielo,
Enrico,

Le tue virtù coroni, ed a te renda
La dovuta mercede .

Enrico

Ah sventurata

Ah misera Anagilda !

Anagilda

Ombra paterna . .

Ti vedo e ascolto . . . tu mi chia-
mi . . . e voi

Già mi affrettate di seguirvi, o
chiare

Magnanime ombre de' Templarii,
io vengo

Vengo, e con me viene Fernando
ancora . . .

Da quel globo di luce, ove mi
splendi,

Sten-

(142)

*Stendimi la tua destra ; amato pa-
dre . . .*

*Stendila pure al tuo Fernando . .
ah sposo !*

Io manco . . . Io moro . . .

Fernando

Io pur ti seguo , o sposa . .

*Ma dove sei ? . . . più non ti veg-
gio . . . ah dammi ,*

*Anagilda , la mano . . . ecco la
mia (a) .*

Non vo' lasciare di rammemorare al-
cuni componimenti impressi , benchè
non

(a). Queste due eccellenti tragedie dall' au-
tore mio antico amico a me affidate, ne' miei
infortunii del 1799 furono in mia casa insie-
me col mio ms del *Sistema Melodrammatico*
involate da certo commediante fallito (che fre-
quentava in uno degli appartamenti del pa-
lazzo dove era la mia abitazione). Di questo
mai più non ho potuto sapere altro. Delle
due tragedie del Bordini seppi dal sig. Zano-
ni nel 1810 che l'ebbe egli da quel com-
mediante che le involò. Sento che l'*Ormesinda*
sia stata da non molto impressa.

on sieno abbastanza noti al pubblico. scì nel 1798 l' *Elettra* di Sofocle tratta e pubblicata in Roma da Giacomo de Dominicis, di cui nulla potrei dire, non essendomi potuto riesire di vederla. Il *Vincas* di Giacinto Andrà piemontese si stampò in Torino, e l'autore, al dir di un foglio periodico, la comunicò al marchese Francesco Albergati Capacelli, ed all'abate Bettinelli. Il *Cerauno*, al dir del conte Pepoli, imita un po' troppo la celebre *Olimpia* col semplice cambiamento de' nomi, e l'*Agrippina* all'istesso è chiamata *lirica e feroce*. Deplorabilmente la *Merope* del Maffei fu ridotta in prosa dal medico Michele Sarconi nel 1772. Non si può re quale indignazione prese taluno che potè leggerla per lo strazio che ne fece. Egli scrisse ancora il *Teodosio Grande* pubblicato nel 1773. È un felice guazzabuglio scenico scritto in frettata prosa mista a frequenti inventarii versi. Rassembra a una musicale opera informe per la molteplicità del

delle azioni di tre eserciti, di due armate navali, di combattimenti decisivi seguiti in mare e in terra, e di altre azioni che accadono in luoghi differenti.

Colla falsa data di Londra nel 1790 comparve in Napoli *Corradino* tragedia senza nome di autore. Se si attenda ai tratti pungenti che vi si spargono insipidamente contro del pontefice romano, questa sembra produzione di qualche meschino filosofastro bramoso di lasciare svaporare la deca sua rabbia più che di tessere una tragedia. Se riflettasi allo stile, alla versificazione, alla maniera di colorire priva del tutto dell'arte di ritrarre al vivo la natura, il componimento pare uscito da una penna indigesta, giovanile, e nulla esercitata sino a quell'epoca (a). Il dialogo non ha naturalezza

(a) Così ne parlammo nel 1798 nelle *Addizioni*, Ho di poi inteso che si apparteneva all'abate Francesco Salvi calabrese di Cosenza.

i, i versi spesso rassomigliano alla prosa, nella locuzione si desidera purezza e proprietà. Ciò che unicamente può darsi è il vedersi introdotta la madre di Corradino; il colpo di scena dell'incontro inaspettato di lei col figlio che potrebbe far qualche effetto di teatro, se questo componimento potesse senza scandalo presentarsi al pubblico; e finalmente l'essersi schivato l'avvilire ed imbrattare l'evento tragico di quel giovane principe con uno svenevolissimo intrigo di amore. Lo stesso Cosentino ne produsse in Milano un'altra intitolata *Pausania*. L'indirizzò al *Teatro Patriotico* di quella città; ma nè da quella società nè da' commedianti si è mai voluto rappresentar. *Tom. X* *k* *sen-*

l'analisi che ne feci trovai nelle *Addizioni* fatte alla *Storia de' Teatri* nel 1798. Se l'opera morì nascendo, a che riprodurre la cenografia? Accenniamo soltanto di volo che mancano allo stile que' tratti vivaci che chiamansi *colori dell'opera*.

(46)
sentare. In Parigi dove mi fu mostra-
ta dal riputato Vincenzo Monti, ne ab-
bozzai un estratto, ma nel passare in
Italia non avendolo conservato, mai più
non mi curai di farne un altro. Per
la condotta dell'azione mi pare piggio-
re del *Corradino*; pel carattere del
protagonista non può morendo produr-
re veruno effetto tragico, essendo un
manifesto traditore della patria; per la
lingua impura e barbara si rende dis-
prezzabile; per lo stile or si eleva, ora
batte lo stramazzone; per la versifica-
zione in dieci o dodici versi si alza
alla superiorità lirica, e poi in cinquan-
ta cade alla più snervata e meschina
familiarità. Il bolognese Flaminio Scal-
pelli l'aveva preceduto in tale argo-
mento; e se il *Pausania* da colui scritto
sembra languire alquanto, è però det-
tato in italiano; regolare nella condot-
ta, e verseggiato competentemente.

Vogliono mentovarsi altre tre trage-
die dell'altro regnicolo Francesco Ma-
rio Pagano di Brienza, uno delle vit-
time del 1799. *Ammirando l'uomo*
sti-

stimabile diremo in succinto, che egli incominciò bene inoltrato nell'età la carriera tragica con gli *Esuli Tehani* impressa senza data verso il 1780 insieme con una sua orazione latina diretta al generale Russo *Orlow*. Questa tragedia non fu rappresentata. Faciasi ragione al vero, nè la versificazione prosaica, negletta, dilombata, nè lo stile basso, snervato, privo di colori e di affetti, nè la sceneggiatura sconnessa senza incatenamento, nè la favola spoglia d'interesse, di compassione, e di terror tragico, nè la lingua scorretta e barbara, ci presenta un componimento tollerabile se non lodevole. Ma l'autore avendo fatto ogni sforzo per abolirne la memoria, si è conformato all'avviso del pubblico, e a noi basta di averla mentovata. Passiamo al *Gerbino*, ed al *Corradino* ch'egli accarezzò, e riconobbe per sue. Il *Gerbino* si pubblicò nel 1787, e si recitò tre sere da' commedianti Lombardi nel teatro de' Fiorentini di Napoli. Il soggetto è tutto finto; e solo

(448)

il nome di Gerbino nipote del re **Guglielmo** di Sicilia, e l'intrigo amoroso di lui con la figlia del re di **Tunisi** condotta alle nozze del re di **Granata**, è tolto dalla novella quarta della giornata IV del *Decamerone* di **Giovanni Boccaccio**. Tolle anche l'autore dagli *Straccioni* di **Annibal Caro** lo scambio della **Giulietta** con una schiava coperta delle vesti di quella, e trucidata sul cassaro della nave, e l'appiccò al fatto della sua **Tunisina** che precede la rappresentazione. Il di più è un romanzo rattoppato di ritagli del *Corruttivo* di **Antonio Caraccio**, della *Vies de Castro* del sig. *La Motte*, e di altri, oltre di aver l'autore posto a contribuzione il **Boccaccio**, il **Caro**, il **Rucellai**, il **Metastasio**, e con tutto ciò poco differisce dagli *Esuli Tebani*, giacchè vi si desidera decoro nel costume che convenga alla nazione moresca, economia meglio organizzata nell'azione, locuzione più pura, più propria, e stile meno disuguale, e meno infettato di lirici ed epici colori, e di concetti so-

cen-

**certisti; i caratteri mancano di ugua-
glianza, gli affetti peccano di svenevo-
lezza, le situazioni dovrebbero essere
più tragiche, abbondar di rispetto per
chi ascolta servando onestà, giacchè vi
si fa passare per virtù l'incontinenza,
e vi si ostenta onore, mentre si porta
in trionfo la violazione di esso in una
casa reale (a).**

Corradino terza tragedia dell' istesso autore non rappresentata, si stampò anche in Napoli colla data di dicembre 1789, benchè si pubblicasse alcuni mesi dopo. Si premise in essa un *discorso al lettore*, in cui l' autore esalta i pregi del suo lavoro, ed aringa contro del *Corradino* del Caraccio. Alla prima dice in esso che la *tragedia è un' azione pubblica, grande, interessante, nazionale*. Che pregio sia della tragedia l'esser *nazionale*, s' intende, e si

(a) Chi ne bramasse l'analisi compiuta che già ne feci, consulti le citate *Addizioni* impresse in Napoli dal Migliaccio dalla pagina 196 alla 212.

è mille volte ripetuto ; ma che per es-
 senza tale esser debba per dirsi *tragedia* , nè s' intende , nè si accorda . Se
 questo ne fosse un requisito essenziale,
 ne seguirebbe , che per noi moderni
 non sieno tragedie quelle che ci rima-
 gono del teatro greco , non potendosi
 avere in conto di *nazionali* nè da noi ;
 nè dagli Spagnuoli , nè da' Francesi ;
 nè dalle altre nazioni settentrionali .
 Con simil norma non riconosceremmo
 per tragedie le moderne che vertono
 su' fatti orientali o americani o africa-
 ni . Il *Maometto* , il *Solimano* , il
Radamisto , il *Bajazet* , la *Semira-
 mide* , l' *Orfano della China* ecc. pas-
 sar non debbono per tragedie in Italia,
 giacchè non appartengono alla nostra
 nazione . Non saranno tragedie Fran-
 cesi , Inglesi , Spagnuole e Alemanne le
 nostre tragedie *Ugolino* , *Giovanna I* ,
Piccinino ec. Non saranno per noi tra-
 gedie *Zaira* , *Tancredi* ecc. , *Carlo*
d' Inghilterra , *Carlo* figlio di Filip-
 po II di Spagna ecc. Si aggiunge nel
 Discorso che *i Greci ciò dimostrarono*

non con esempi e con precetti, e non anche questo mi par vero. Trovasi forse prescritto che la tragedia debba essenzialmente esser nazionale nella *Poetica* di Aristotile o nel suo commentatore Eustazio, o in Teofrasto, o in Demetrio Falereo? Ne anche ciò può dedursi dagli esempi greci; perchè sebbene la maggior parte delle loro tragedie a noi pervenute contengano argomenti greci, e perciò per essi nazionali, chi sosterrrebbe che tali tutte state fossero le altre a noi non giunte? Certo è, che alcune pur delle rimasteci esprimono fatti di popoli stranieri. Il *Prometeo al Caucasio* p. e. è nazionale a Greci? *Areso*, *Frisso*, *Medea* stessa; benchè vi s'introducano alcuni Greci, non pertanto i protagonisti sono stranieri o straniere le azioni grandi. Lascio poi la memoria, e qualche titolo rimastoci che indica azioni straniere, come i *Persi* e gli *Egizii* di Frinico, il *Fior di Agatone*.

Accenneremo soltanto, senza fermarci su di esse, diverse altre cose che discor-

(che)

dano dalla verità, cioè che il *Corradino* si accolse benignamente in teatro, e che essa sia la prima tragedia dell'autore; che il *Racine* e il *Metastasio* hanno soltanto introdotti nelle loro favole amori freddi ed episodici; che la stile delle antiche tragedie Italiane, cioè quelle del XVI secolo, manchi di armonia. Ci arresteremo un poco su ciò che dicesi in tal discorso dell'argomento del *Corradino*. Si maraviglia in prima l'autore che i Francesi non l'abbiano trattato, e si applaude della propria scelta, quasi che fosse stato il primo a recarlo in scena, quando è sì noto che il *Corradino* del Caraccio comparve sin dal cadere del XVII secolo; che il sig. Gaspare Mollo quindici anni prima fece un *Corradino*; che l'anonimo o il Salfi produsse prima di lui un altro *Corradino*. Censura di poi il Pagano il *Corradino* del Caraccio chiamando episodico e freddo l'amore di Corradino e Beatrice, imbecille il re Carlo, la tragedia ripiena di lunghi episodii e di scene inutili e di espressioni che si ri-
sen-

sentono dell'infelicità del secolo XVII, le quali cose trovansi esaminate nella *Storia de' teatri* in sei tomi, e ripetute con accuratezza maggiore nella presente. Si scusa finalmente per gli amori del suo *Corradino*; sostiene che sono tragici perchè dominanti. Quanto a ciò dobbiamo fare osservare che l'autore in prima confessa che la sua tragedia *senza amori sarebbe stata più tragica*; e perchè dunque ha voluto fare una tragedia *men tragica*? Si discolpa con queste parole: *ma come senza episodi riempire il vuoto di cinque atti, e presentare al pubblico lo spettacolo di due ore?* Se così è, perchè si maraviglia che i Francesi non abbiano trattato questo argomento incapace di riescire di giusta grandezza senza frammischiarvi episodii estrinseci ed amori impertinenti? Piace che egli confessi di non aver saputo trattarlo senza episodi o senza amori da riempire il voto di cinque atti e trattenere il pubblico per due ore. Ma dovea imparar per tempo quest'arte da i tre gran tragici greci, o al-

o almeno da moderni Alfieri , Pindemonte , Granelli ecc. Dice poi che l'amore di Corradino e Gedippe è dominante e tragico dopo di aver detto prima che è episodico e men tragico del fatto istorico (a) .

Noi in questa edizione ci astenghiamo di epilogare le sconcezze del piano , e dell' esecuzione di tal componimento , troppo manifesti essendone gli amori freddi e svenevoli , i concettuzzi lirici , le scene inutili , gli eventi mal preparati , l' imbecillità di Carlo , l' oziosità di Roberto , le smemoraggini dell' autore sul personaggio del duca di Austria , la malvagità scandalosa di Ermini , le insipide narrazioni di Amelia , le scempiagini d' Iroldo . Le analisi di queste tragedie allora si diressero a preservar la gioventù dal confondere tutti gli altri meriti dell' autore colle circostanze delle

(a) Di tutto ciò si trovano le prove nell' analisi che se ne impresse nelle citate *Addizioni* dalla pagina 217 alla 236.

le sue poesie drammatiche. Dirigo ora alla stessa gioventù i miei voti perchè si provi a prender di nuovo per mano l'argomento del Corradino, e gli renda il patetico naturale con allontanarsi dallo scambio de' due cugini che v' intruse il Caraccio, dalla malignità e debolezza del Salfi e dagli scontri amori e dagli episodii eterogenei del Pagano. Per riescirci altro non occorre che cercar di obbliare tutte queste tessiture fantastiche e rileggere la semplice storia. Il patetico che ne ritrarrà, l'eleverà sopra tutte le possibili dipinture fattizie che l'hanno sinora deturpato.

Il regno di Napoli ha veduto nascere negli ultimi anni altre cinque tragedie: gli *Arsacidi*, *Zelide*, *Erode*, *Ermione*, *Eretteo*, appartenenti all'erudito barone Francesco Bernardino Cicala nato in Lecce nel 1766; che in Arcadia porta il nome di Melindo Alitreo autor pregiato di qualche libro filosofico economico e di varie produzioni poetiche ben degne di leggersi. Dopo alcuna favola scritta nell'adolescenza, contava appena ven-

venti anni di età, quando diede alla luce gli *Arsacidi* recitata in Napoli, in Bologna ed in Palermo, ed impressa in Napoli nel 1789, e riprodotta nel 1798. La regolarità la distingue, lo stile è nobile, i caratteri ben dipinti, sol che l'azione non sembra una perfettamente, tuttochè si unisca sotto il nome degli *Arsacidi*; mentre Fradarte uccide il proprio padre, poi uccide a tradimento Berenice, indi uccide se stesso.

Serba l'autore due altre tragedie scritte più tardi ma non ancor pubblicate per le stampe, l'*Erode* Ascalonita senza amori, senza donne e senza confidenti, che sveglia la pietà per l'innocenza sventurata, ed i rimorsi tragici del protagonista; e la *Zelide* della famiglia degli *Eracclidi*, la quale uccide il proprio figlio non conosciuto credendolo assassino del figlio stesso. In questa *Periandro*, *Zelide*, *Aletide* rassomigliano a *Polifonte*, *Merope* ed *Egisto*.

L'*Ermione* impressa nel 1798 sembra che pure racchiuda in un argomento

tre

tre casi rilevanti. Menelao di lei padre ucciso in singolar certame da *Pirro*, ucciso *Pirro* da *Oreste*, ed *Ermione* da se stessa. Lo stile è robusto, grave, degno del coturno; cui gioverebbe purgare di alcune poche maniere che si risentono di troppo studio. Anche l'interesse pare che si divida tra *Oreste* ed *Ermione*, benchè non isconvenga.

Ma l'*Eretteo* ultima tragedia che io conosco del Cicala in grazia dell'amizizia, per avventura supera le altre nell'unità dell'azione e dell'interesse che è tutto per Ottene. I caratteri del padre amante della figlia ma atterrito dalla superstizione; quello dell'insidioso vendicativo dissimulato Ismenio; l'atroce impostore il Gran Sacerdote che aggira il reempiendolo di vani terrori e con ippocrito zelo facendo parlare la divinità; Licida germano che ama Ottene e la patria e desta l'ardore de' concittadini abbattuti; Ottene amante del fratello e del padre che all'udire che i numi chiedono il suo sangue per salvare la patria, a somiglianza d'*Ifigenia*, spon-

spontanea si sottopone alla scure sacerdotale; questi personaggi sono dipinti con colori vivaci; ed il cangiamento lieto, non per macchina, ma per l'arrivo opportuno di Licida che avendo ucciso l'empio Gran Sacerdote, arriva ben desiderato. Dovrebbe togliersene qualche colore benchè proprio, ripetuto. Anche lo stile nobile sovente e sublime par che talvolta può stimarsi soverchio studiato, sparso di qualche maniera latina. Questo autore che ci compensa delle meschine tragedie de' *Corradini* e *Gerbini* e *Pausanii* di ultima data, se non soggiacesse ad incomodi continui di salute fornirebbe il regno di uno de' tragici pregevoli.

Tornando ad altri paesi Italiani vuo-
si rammemorare come esperto coltiva-
tore della drammatica poesia il mar-
chese Giovanni Pindemonte di Verona
per aver fornito al teatro diversi com-
ponimenti applauditi. I *Baccanali* pub-
blicati in Venezia nel 1788 per la re-
golarità della condotta e per la forza
de' caratteri e per diversi tratti robusti
fè

fe' concepire alte speranze nel declinar del secolo XVIII . Vigoroso nell'atto I è il discorso tenuto da Sempronio al giovine Ebuzio da iniziarsi ne' misteri de' baccanti . Vivace la dipintura della loro empietà fatta nell'atto II da Fecenia spaventata dal vedere ascritto il caro amante a quella nefanda adunanza . Compose ancora il marchese Pindemonte i *Coloni di Candia* di non minor successo . Si è però desiderato in entrambe maggior verisimiglianza nelle circostanze , maggior cura in certe espressioni , più attività nel capo de' ribelli ne' *Coloni* , più accreditata ne' *Baccanali* la guisa onde il vecchio Ebuzio trafitto da cento colpi pensa a tramandare per una baccante la notizia del proprio eccidio ad un figlio allora fanciullo scrivendola su di un cuojo col proprio sangue . Gli appartiene parimente la *Ginevra di Scozia* sempre accolta con applauso in teatro .

Matteo Borsa noto per varii lavori eruditi , e l'abate Giuseppe Biamonti
col

col ripetere due antichi argomenti greci seppero procacciarsi nuova e non volgar gloria . Volle il Borsa con *Agamennone* e *Clitennestra* pubblicata in Venezia nel 1786 dare a quest'argomento cento volte trattato bene , specialmente da Eschilo e da Seneca e dall' Alfieri, un portamento novello variando il carattere di Clitennestra cui non fa rea dell' uccisione del marito . Il Biamonti già mio Collega ed amico nella r. Università di Bologna seguendo le tracce di Euripide produsse in Roma nel 1789 un' *Ifigenia in Tauri* , uno de' due argomenti tragici della Grecia che Aristotile antiponeva ad ogni altro . Aveano trattato quest'argomento in Italia con pari felicità per diverse vie il Rucellai serbando i cori e la condotta del tragico Greco , ed il Martelli scortamente adattandone l'azione alle moderne scene . Gian Rinaldo Carli per altro l'avviluppò d'inganni , amori ed avventure romanesche . Il sig. Biamonti ha calcato le orme di Euripide nelle circostanze della genero-

sa patetica gara di Pilade ed Oreste e della riconoscenza d'Ifigenia col fratello; ma premise all'azione una nuova ipotesi della peste onde Tauri è afflitta, per cui si è spedito Reso a consultare l'oracolo di Apollo in Delo, il quale serve allo scioglimento naturale della favola senza l'intervento di una macchina. Sembra però che la venuta di Reso si faccia cadere comodamente nel punto che Oreste è per cadere sotto la sacra bipenne. La riconoscenza segue diversamente, cioè non per la lettera d'Ifigenia da recarsi in Argo come nella greca favola, ma pel nome di Oreste scritto sul monumento erettogli come morto; ed anche in questo si bramerebbe che tali onori funebri e tal dolore d'Ifigenia non si fossero totalmente fondati sul sogno di lei e prima della notizia recata da Lico che in Argo regna Menelao. Mal grado di ciò e di qualche neo e della copia delle apostrofi, e specialmente di quella della scena quinta dell'atto I,

O fortunata quella cerva alpestre
Tom.X I che

che contiene un concetto non vero; noi dobbiamo esser sinceramente paghi del lavoro del sig. Biamonti che ha dato nuovo e vivo interesse a questo argomento. La gioventù studiosa vi scorgerà molti squarci eccellenti nelle scene tutte di Pilade ed Oreste, in quella dell'atto III tra essi ed Ifigenia, nell'ultimo patetico congedo di Oreste coll'amico nella scena terza dell'atto IV. Ci basti accennare che rendono questa *Ifigenia* pregevole grandi affetti, stile nobile, vivace ma natural colorito, versificazione armonica quanto richiede il genere.

C A P O III

*Continuazione delle Tragedie reali
al cader del secolo.*

P Roseguono nel cader del XVIII secolo i progressi del teatro tragico italiano, mentre quelli de' Francesi che eransi tanto elevati, dopo del *Voltaire*, lungi dal passar oltre, givano declinando.

All'abate Giambatista Alessandro Monteschi di Bologna dobbiamo *Carlo I Re d'Inghilterra*, tragedia commendabile uscita per le stampe nel 1783, in cui non si ripete qualche argomento greco, non si trattano amori, non intervengono confidenti inetti, non si fa pompa di lirici ed epici ornamenti. La morte di un re che trasse verso il Tamigi tutta l'attenzione dell' Europa, è uno de' pochissimi argomenti propri del coturno. In esso non si rappresenta p. e. *Ciro* che prevale ad *Astiage*, *Alessandro* a *Dario*, *Tamerlano* a *Ba-*

jazette , sventure di personaggi che altro non fanno che cangiar le catene de' regni . In questa tragedia si vede una tremenda catastrofe della costituzione di un popolo che conculca le proprie leggi per alzare un tempio alla libertà nazionale, sacrificandole con formalità giudiziarie per prima vittima la vita del proprio sovrano . Il Moreschi col solo presidio della storia ottimamente colorita e posta in azione ci trasporta in Londra , e ci schiude la terribile scena di un legittimo re solennemente condannato da' proprii vassalli . Egli presenta in un medesimo quadro Carlo magnanimo e sensibile , che nel gran passaggio dal soglio al patibolo trafitto dalla tenerezza de' figli conserva il decoro reale, e muore da forte : Cromwel pieno della vastità de' suoi disegni, e della naturale sua spietatezza vestita di empia politica : Farfè che rappresenta tutto l'entusiasmo inglese per la libertà, per cui si occulta a' suoi sguardi l'atrocità enorme del mezzo di stabilirla : Federiga e Dacri che dimo-
stra-

strano in buon colorito la virtuosa debolezza compassionevole de' pochi in pro del principe sacrificato. La dizione è nobile, convenevole al gran fatto, e spoglia di ornamenti quasi sempre inutili al tragico che sa le vie del cuore. Serva di saggio ciò che dice Farfè nella bella scena quinta dell'atto II, in cui si ammirano quattro caratteri dissomiglianti ugualmente importanti, e bene espressi nella deliberazione di Carlo sul foglio del Parlamento,

Hai tu vaghezza

Di grande tanto divenir che alcuno

Pareggiar non ti possa? Ardisci, o Carlo,

D'alzare oltre te stesso il tuo pensiero?

Lo scettro a te cagion di lungo affanno

Osa deporre; cittadin diventa;

Imita Silla, e sii maggior d'Augusto.

Osservisi il ritratto di Cromwel in queste parole della prima scena dell'atto IV:

*Diadema non curo o regia spoglio
Voglio il comando . Alma non ho
capace*

*Di servitù . Dovunque nato io fossi,
Io comandar dovea . L'utile nome
Di libertà che sì l'Inglese apprezza,
Què mi chiama a regnar: altrove
usato*

D'altro consiglio avrei .

Con maggior copia di favole cercò il conte Alessandro Ercole Pepoli di Bologna sin dalla giovanezza d'investigar nuova materia tragica di ogni nazione, abbandonando i greci argomenti . Pubblicò da prima sette tragedie che si trovano raccolte nell'edizione di Venezia del 1787 e 1788 . Trasse dalle cronache Inglesi la prima intitolata *Eduigi* re d'Inghilterra, che perseguitato dallo zelo di Dunstano perde la vita , il regno , e la sposa per essersi congiunto in matrimonio con *Elgiva* sua cugina . In tal favola che ha un coro mobile nel primo e nel secondo, e nel quarto atto , e non nel terzo , è notabile la franca dipintura di un im-
po-

pastore vendicativo e fraudolento fatta in Dunstano.

Sulle storie spagnuole fabbricò la *Gelosia snaturata*, ossia la *Morte di don Carlo* figliuolo di Filippo II, ed il *Rodrigo*, per le cui lascivie passò la Spagna sotto il dominio de' Mori. Scrisse la prima ad emulazione di quella del conte Alfieri, nella quale piacquegli far morire Carlo ed Elisabetta abbracciati sotto le ruine di un carcere sotterraneo. Fu il *Rodrigo* sventurato anche nella rappresentazione, secondo quel che ne dice l'istesso autore, essendo stato pessimamente accolto in Venezia per gli sforzi di un partito avverso. Vi si vede una Clotilde violata involontariamente che ama però il suo violatore, e che continuando ad amarlo pure scopre la sua vergogna al proprio padre, il quale all'apparenza si gloria bassamente del proprio oltraggio, e ne medita la vendetta fatale. a tutta la Spagna.

Dalle solite vicende de' serragli de' Turchi, ricavò la sua *Zulfa*, in cui si

vede Seremeth il migliore de' mariti, ed il più generoso degli uomini tradito ed offeso dagli amori della sua moglie Zulfa con Errico, per li quali si serba l'interesse della favola. Vedesi ciò nel patetico congedo che prende Zulfa dal marito nell'esser condotta al Dey:

Signor, mi lascia

Al mio destino . . . Il ciel ti re-
compensi

Di tua bontà Morir m'era
dovuto :

Accogli il pianto mio . . . Se il
puoi, rammenta

Senza sdegno il mio nome . . . e
alla memoria

Della misera Zulfa, oh Dio! per-
dona .

Tolse dalla storia di Pausania re di Sparta la *Cleonice*, in cui sembrano lodevoli i caratteri di Cleonice e di Sofronimo, e patetica la scena terza dell'atto IV. Rincrescerà però a taluno il non delicato carattere di Pausania e l'indecedente invito mandato da lui a Cleonice perchè venisse a passar seco
la

la notte, facendole indi in premio sperare le sue nozze; nè meno sconvolgente parrà la mediazione di Scilace padre di Cleonice che cerca tutte le vie di persuader la figlia a condiscendere.

L'argomento della tragedia di *Dara* è tratto da' fatti de' successori di Tamerlano, ed è piuttosto un tessuto di colpi di scena, cioè di fatti, che di situazioni tragiche. Normal e Cajeam interessano; ma Dara che abbandona subito la reggia e la città al consiglio del fallace Jemla, e che poi vi torna quando è occupata dal fratello, non si manifesta qual si enuncia valoroso ed accorto. Il colpo di Mirza colla pistola coperta che non prende fuoco e si scopre al cader del broccato, indica un disegno mal concertato da non contribuire al tragico terrore. Non può recare onta all'autore che il suo Oramzeb si rassomigli al Maometto di *Voltaire*; ben però se ne vede la discordanza in isvantaggio del Pepoli. Oramzeb e Maometto fanno confidenza delle proprie scelleraggini ed insidie, l'uno a Jelma, l'al-

L'altro a Zopiro . L'impostore Volterio, no però potè lusingarsi di trarre vantaggio dalla sua astuta sincerità coll' indurre Zopiro a seco unirsi . Ma Qranzeb che poteva mai ottenere col manifestarsi il più furbo degli uomini ad un suo spregevole schiavo ? Di tanto non faceva mestieri con un traditore qual è Jemla perchè scoprisse Dara .

Dalla storia romana prese un argomento nuovo pel teatro nel *Sepolcro della libertà*, ossia *Filippi*, cui il leggitore non esiterà a dare la preferenza sulle altre per istile per condotta e per grandezza di caratteri . Marco Bruto vi comparisce degnamente, e se non potrà compararsi col *Catone* dell' Adisson, non manca di sublimità e di forza, nè amori subalterni, come sono quelli della favola dell' inglese, interrompono il buon effetto della tragedia italiana . L'autore nel tessere la sua tela non ha potuto nell' atto V serbare il modo tenuto de' moderni e guardarsi dal lasciar voto il teatro . Bruto nella prima scena, Cicerone nella seconda, Messala e Casca

sca nella quarta, Antonio nella quinta si attiene all'antica usanza. Rapita Porzia dal trasporto per la libertà prima di uccidersi accanto a Bruto truccida con ispietato eroismo i teneri figli al cospetto dell'uditorio; ma forse la provvida variazione di quella scena, che risparmia tanta atrocità, non toglie alla favola il terrore che se ne attende.

Finalmente sul fondamento istorico dell'invito fatto dalla Repubblica Fiorentina a Gualtieri duca di Atene a governarla, il Pepoli immaginò la tragedia di *Romeo e Adelinda* impressa nel volume V del suo *Teatro* nel 1788 e rappresentata con pieno applauso in Bologna nel palazzo del marchese Francesco Albergati che vi sostenne egregiamente la parte di Uberto, mentre si distinse a meraviglia la nobil donna Teresa Venier in quella di Adelinda, rappresentando l'autore stesso quella di Romeo.

Ma questo attivo cavaliere che vedeva dal gran chiarore sorto da Asti coperta la luce nascente del suo tragico
 al tea-

teatro, conscio delle nuove forze acquistate col crescer degli anni, sentì (come egli stesso si esprime) *la necessità di meglio scrivere*, e diede all' Italia altre tre tragedie, l' *Adelinda*, *Carlo ed Isabella* ed *Agamennone*.

Al suo nuovo sistema tragico adattò in prima l' *Adelinda* che avea già scritto, ed ebbe il piacere che si rappresentasse con molto applauso nel 1789 in Torino. La diede indi alla luce per la stamperia reale di Parma nel 1791 preceduta da una lettera di Ranieri di Calsabigi. Lo stile sobrio e naturale, sublime ove l'azione l'esiga, appassionato nel conflitto degli affetti, semplice quando la favola richiede apparecchio e non elevatezza, fa risaltare il contrasto de' caratteri, e corrisponde a i passi dell'azione che con calore si accelera verso lo scioglimento in cui scoppia l'evento funesto della morte di Romeo e Adelinda. Essendo il perno intorno a cui volgesi questa tragedia il combattimento in Romeo degli affetti di padre e di sposo, non a torto vorrebbe nella

la prima scena dell'atto II che si palesassero meglio le interne battaglie de' suoi teneri affetti coll'amore della libertà e della patria. L'autore fa che Romeo sia in un dubbio politico, non parendogli Gualtieri tiranno perchè era stato legittimamente eletto. Ma questo dubbio dovea tra' congiurati verisimilmente esaminarsi di lunga mano innanzi ad ogni altra operazione e fissarsi la sicura tirannia di lui per base della congiura. Le incertezze di Romeo dovrebbero prendere origine nelle sue private passioni che urtano co' doveri di cittadino. Non pertanto l'autore non ha negletto questo punto importante. Romeo spinto dalle patriottiche espressioni di Uberto, dice:

*Perchè, gran Dio,
Quale Uberto non son? Perchè ren-
desti*

Un cittadin genero, amante e sposo?
Uberto

*Per renderti di me più grande an-
cora.*

Rom

(174)

Romeo

Adelinda, Adelinda.

E poichè Uberto l' obbliga a leggere il
Soglio di Gismonda, il rapido dialogo
bene esprime l' interna agitazione di Ro-
meo :

Uberto

Giura.

Romeo

*In'esi; oh cimento! oh sposa! oh
figlio!*

Uberto

Dunque?

Romeo

Ma...

Uberto

Non risolvì?

Romeo

O angoscia! Giuro.

È questa la materia propria di tal si-
tuazione. Nullo però a me sembra il
dubbio promesso dal Calsabigi sulla ge-
nerosità dell' appassionata Adelinda nel-
implorare il perdono in prò della sua
rivale. Imperocchè l' energia del suo
carattere che non mai si smentisce, lo
suo

que furie gelose sommamente attivo che
 cagionano il mortal pericolo del mari-
 to, la fortezza con cui si uccide, giu-
 stificano abbastanza l'elevatezza dell'a-
 nima sua per giugnere al punto di pro-
 curar quel perdono. Il mostrarsi sem-
 pre più degna di amore all'oggetto a-
 mato con atti di rara virtù, suole al-
 lettar gli animi nobili e sensibili ed in-
 spirare eroismo. Anche la scena otta-
 va dell'atto IV parve al Calsabigi stes-
 so manchevole al confronto di Giaffie-
 ro e Pietro nella *Venezia salvata* di
Otwai. Veramente la ben lunga scena
 della tragedia inglese in mezzo ad alcu-
 ne noiosità presenta varie bellezze che
 avrebbero potuto entrare nella scena di
 Uberto e Romeo. Ma a mirar dritto
 la brevità e la rapidità di questa me-
 glio conviene alle circostanze di trovarsi
 l'atto in sul finire ed Uberto così mal-
 concio da' tormenti, e la favola correndo
 allo scioglimento. Ora una scena dif-
 fusa calcata su quella dell'inglese, co-
 me sarebbe piaciuta al Calsabigi a di-
 spetto del buon senno, snervata avreb-
 be

~~Se~~ in quel punto l'azione , Ecco co-
me l'autore se ne disbriga , e come
Uberto mostra la sua indignazione aven-
do udito che Romeo avea palesati i
congiurati :

Uberto

Lasciami . Degno

Nò , più non sei di questa mano .

Io seppi .

*I tormenti affrettar : debole donna
Gismonda l'amor mio la mia de-
lizia*

*Giugne a imitar la mia forza :
in quelli*

*Soffrì : tacemmo . Inferocè scher-
nita*

*La tirannica rabbia . Ambi ci trasse
Quasi all'ultimo scempio . In qua-
le aspetto*

*Io sia , tu scorgi : in piè mi reggo
appena .*

*Comprendere dal mio quel di Gi-
smonda*

*Piggior assai , facil sarà . Ti vince
Una donna in fermezza , anima
vile .*

El-

(177)

*Ella tra' ferri , le tenaglie , il foco ,
Tu sol fra imbelli assalti e ancora
illeso .*

Romeo

*Ma d' ogni strazio più crudel non
credi*

D' una moglie , d' un figlio . . .

Uberto

Il più crudele

*Per me fora il rimorso . Ah ! di
vederti*

*M' è grave omai : serba i tuoi doni
ad altri ,*

*Ne arrossirei : lieto a' miei ferri io
torno .*

Romeo

*Ah Romeo , che ti resta ? . . In-
famia e amore .*

I passi che a me pajono più notabili
in tal componimento , sono i seguenti.
La scena sesta del III tra Gualtieri e
Romeo si rende pregevole tanto per la
parlata di Romeo che candidamente e-
prime i sentimenti del suo cuore agi-
to e i disegni senza paventar del ti-
ranno , quanto per la fermezza in ri-

Tom. X

m

get-

(178)

gettar le premure del suocero per sapere i congiurati.

Gualtieri

Scoprir non vuoi? . . .

Romeo

No .

Gualtieri

Di morire in vece?

Romeo

Eleggo .

Gualtieri

*Nè il terror d'aspri tormenti,
Agonie della morte . . .*

Romeo

*Ah che di quelli
È più barbaro assai l'amor di padre,
Di consorte l'amor ; questi pavento.*

Gualtieri

Risolvi .

Romeo

Udisti .

Gualtieri

E ben?

Romeo

Silenzio e morte .

La

(179)

La quarta scena del IV tra Adelinda e Romeo si ammira per la rivoluzione che cagiona nell'animo di Adelinda senza veruno sforzo l'assicurarsi che Romeo non ama Gismonda. Adelinda tut-
ochè, piena di gelosia e di amore estre-
no pel marito che forma la tinta im-
periosa del suo carattere, vuol salvarlo
li ogni modo; e credendo che non la
alvezza della moltitudine de' ribelli,
ma quella di Gismonda indicata senza
dominarla, potrebbe muovere il marito,
gliela promette compagna nell'esiglio.
Romeo risolutamente rigetta l'offerta:

Adelinda

Che dici? Tu potrai? . . .

Romeo

Posso smentirti.

Adelinda

Oh ciel!) Più non intendo . . .

Romeo

Io se dovessi

Alcun salvare . . .

Adelinda

Salveresti . . .

Romeo
Uberto .

Adelinda
Ah qual luce . . . !

Romeo
Ben tarda .

Adelinda
*È i tuoi segreti
Seco ? . . .*

Romeo
Innocenti .

Adelinda
E quelle notti ? . . .

Romeo
In essi . . .

Adelinda
L' amor ? . . .

Romeo
Tu sola il mio .

Adelinda
Quel di colei ? . . .

Romeo
Uberto .

Adelinda
E il padre ? . . .

Ro-

(181)

Romeo
Finge .

Adelinda
E il foglio ?

Romeo
Inganna .

Adelinda

*Oh dio ! se fosse ver ! ma i chiari
sensi*

D' impazienza , di speme ? . . .

Romeo
In altra impresa .

Adelinda

Di patria ?

Romeo
Sol di patria .

Adelinda
D giuri ?

Romeo
E giuro .

Adelinda

Ah non resisto più ! vieni al mio seno ,
Adelinda disingannata e piena di gioja cre-
de che Romeo voglia palesare i congiurati
prezzo della salvezza sua e di Ube-
ro . Ma la virtù e costanza di lei lo

(184)

poli a ritoccare la sua che aveva prodotta in Napoli ed in Venezia . I miglioramenti sono notabili ; il titolo stesso è ora più conveniente all' azione ; la traccia procede più regolarmente ; se ne veggono i caratteri meglio espressi ; gli affetti di Carlo ed Isabella più commoventi . Per lo scioglimento, che che volle dirne il Cesarotti forse per indulgenza , non tutti si attennero al suo avviso ; non solo pel genere di mor-

enunciata nel numero 100 del *Mercato* del 1793. Vi si aggiugne però che la Corte di Madrid non avrebbe voluto che si rappresentasse, la qual cosa a me sembrò una pura ciarla del gazzettiere . E' verisimile che quella corte fosse sollecita di far sopprimere una rappresentazione di Don Carlos in Francia , quando io in tanti anni di mia dimora in Madrid ho veduto moltissime volte rappresentar dal commediante Calderòn il personaggio di Filippo II nel componimento intitolato *el Segundo Seneca de España*, che appunto si aggira sulla rivolta delle Fiandre e su gli amori e la morte di suo ordine data al principe don Carlos suo figliuolo ?

morire, ma perchè non si stimò ben fatto che comparisse in teatro giustificata dalla loro colpa la punizione de' due amanti insieme colla gelosia del re, e che morissero abbracciati Isabella moglie di Filippo, e Carlo figliuolo del marito d'Isabella.

La terza tragedia del nuovo teatro tragico del Popoli è l'*Agamennone*, la quale mi fu dall'autore rimessa per compiacenza inedita ancora nel 1791. Essa nel 1794 s'impresse in Venezia con una mia lettera che favella tanto della produzione del Popoli, quanto delle altre antiche e moderne tragedie intorno ad *Agamennone* pervenute a mia notizia. Non ripeterò quanto dissi in quella lettera sulla tragedia del Popoli (a). Dirò solo che (oltre dell'azione ben congegnata conforme al nuovo sistema assai migliorato e dello stile nobile e vigoroso per quanto com-

por-

(a) Si trova anche inserita nel tome IV n. 97 de' miei *Opuscoli Varii*.

(186)

porta il genere) merita di notarsi che di tutte le Clitennestre da me lette, questa del Pepoli sembrami la più conveniente al tragico evento tramandato- ci dall' antichità . Non sono molto contento , a dir vero , che il sig. Borsa abbia voluto rendere interessante e in certo modo partecipe della pubblica compassione un' empia adultera che di propria mano trucidava un gran re suo marito ed obblia i suoi figli per assicurarsi il trono insieme col drudo . Il terrore tragico dee prodursi per questo assassinamento ad oggetto di purgar le passioni smoderate di chi ascolta, e di far detestare gli atroci delitti di sì malvagia donna . La compassione dee tutta eccitarsi pel gran marito che pieno di sincera tenerezza per la moglie arriva nella sua reggia e proditoriamente per mano della rea consorte cade sul letto maritale . E questo appunto si prefisse il Pepoli . Agamennone è un personaggio veramente tragico che chiama a se l' attenzione e la pietà , e Clitennestra è una femmina atroce perversa per-

perfida , la quale avendo nutrito un odio inveterato contro di lui da che Ifigenia fu sacrificata in Aulide , l' accoglie e l' immola al suo furor vendicativo .

Chiudasi con lieta fronte la classe de' moderni tragici Italiani col celebre poeta Vincenzo Monti da Ferrara , e col conte Vittorio Alfieri da Asti .

Vincenzo Monti chiaro per le sue poesie ed altre pregevoli produzioni tardi si rivolse alla poesia teatrale . Ne abbiamo sinora tre tragedie , l' *Aristodemo* , il *Galeotto Manfredi* , ed il *Cajo Gracco* . *Aristodemo* s' imprese nel 1786 , e si recitò in Parma con pieno applauso per due autunni continui , sostenendo la parte di Argia la celebre Gardosi ; e con pari applauso si accolse in Roma recitandovi l' acclamato Petronio Zanarini . L' ottimo Ferdinando Borbone duca di Parma onorò l' autore colla medaglia d' oro onde si coronavano colà le favole trasmesse al certame , e ne fe imprimere e rappresentar la tragedia come prima facevasi delle coronate . Ciò dimostra l' animo costante di

di quel Sovrano in pro della poesia rappresentativa, e confonde la falsità di certo famoso impiatricciatore di *Colpi d'occhio*, il quale interpretava malignamente il silenzio dal *Consesso Accademio Parmense*, e dava ad intendere alla picciola parte del pubblico che cadeva a leggere le sue ciancie antiletterarie, che il *Duca l'aveva abrogato*. Capisce egli che cosa vuol dire *abrogare*? Ne ha egli forse veduto il decreto? Vero è che per alcuni anni si tacque quella deputazione accademica; ma se ne manifestò la cagione? Certo è però che dopo l'ultima favola coronata nel concorso del 1778, recitata poi nel 1781, quel Principe si dichiarò successore del defunto conte Sanvitale e capo della diputazione egli stesso, e non si tralasciò di riceversi i componimenti che si trasmisero al concorso. Certo è parimente che quel real Protettore concesse, come si è detto, all'*Aristodemo* gli onori ed il premio delle favole coronate. Or come osa dire il citato folliculario impostore

che

che è mancato all'Italia quel ~~debole~~
allettamento? L'impudenza degli Aretini
rivive di ogni maniera in cotali de-
plorabili infarinati calunniatori.

L'argomento dell'*Aristodemo* scritto
nel secolo XVII da Carlo Dottori sul
racconto di Pausania, serve di antece-
dente all'*Aristodemo* del Monti. Ci
tratterremo noi a dare una compiuta
analisi di sì nota tragedia enunziata in
tanti giornali buoni e cattivi, recitata
e ripetuta in tanti teatri, ed impressa
tre volte in due anni? Basti accenna-
re in generale che ne formano la pre-
stanza ed il carattere una versificazione
felice armonica maestosa: lo stile ro-
busto animato sublime e poetico quan-
to comporta il genere: bellezze di ese-
cuzione invidiabili: passioni espresse
col terribil pennello di *Crebillon* e di
Shakespeare ne' loro migliori momenti.
Ne vorremmo, è vero, le parti della
favola più concatenate: più fondato e
naturale il disegno, di Lisandro di oc-
cultare Argia, d'imprigionare e non uc-
cidere Eumeo, di obbligar Taltibio
con

con un giuramento a non palesarne la nascita ; l' entrar di Argia nella tomba della sorella preparato almeno con qualche capriccio maggiore . Ma chi direbbe che lo spettro dell' *Aristodemo* sia la stessa cosa con quelli della *Semiramide* e dell' *Hamlet* , se non chi di tutto parla per tradizione ? In queste favole straniere gli spettri appariscono e parlano realmente , e così parimente il genio di Marco Bruto nel *Filippi* del *Pepoli* . Ma nell' *Aristodemo* del *Monti* e nel *Serse* del *Bettinelli* , il simulacro che infantano i rimorsi di questi gran delinquenti , si presenta solo alla loro riscaldata atterrita fantasia . L' *Aristodemo* (alcuno ha detto ancora) non ha catastrofe , perchè già se ne prevede il fine . Traspare , è vero , il disegno ch' egli ha di uccidersi . Ma quando ed in qual guisa l'effettuirà ? Argia scoperta in Cesira sarà prima a lui nota ? porrà un tempo impedimento ? Ecco le cose che formano la sospensione dell' auditorio nell' indovinare lo scioglimento . L' *Aristodemo* dunque ha la catastro-

strofa. Affermò, il fabbricante di *Cesira*, *più d'occhio*, che tal favola è piena di atrocità; ed in ciò pur s'inganna o mentisce; mentre eccetto il suicidio della catastrofe, non vi si rappresenta atrocità veruna, ma soltanto terrori e rimorsi di averne anticamente commesse. *È noiosa, fredda, priva di movimento e d'interesse*, disse il medesimo gazzettiere fallito. Ma può mancar di calore, interesse e movimento una favola che con tanta forza eccita il tragico terrore, come si vede nel terribil racconto della scena quarta dell'atto I; nel congedo di Cesira ed Aristodemo della terza dell'atto III; nella mirabile dipintura dello spettro della scena settima dell'atto stesso; nella seconda del IV in cui Aristodemo atterrito cade sul teatro a' piedi di Cesira ed a lei si discopre reo; nello scioglimento sommamente patetico in cui Aristodemo che si è ferito a morte riconosce in Cesira la sua Argia, e spira? Chi volesse quì vedere indicato un saggio del valor tragico del signor Mon-

Mon-

(192)

Monti , legga nella scena settima del III e nell' ultima dell' atto V i frammenti che dipingono lo spettro . Sentì intanto Aristodemo che spira :

. . . E ben che vuol mia figlia ?

S' io la svenai , la piansi ancor.

Non basta

Per vendicarla ? Oh venga innanzi ; lo stesso

Le parlerò . . Miratela ; la chioma

Son irte spine , e voti ha gli occhi in fronte.

Chi glieli svelse ? E perchè manda il sangue

Dalle peste narici ? Oimè ! Sul resto

Tirate un vel , copritela col lembo

Del mio manto regal , mettete in brani

Quella corona del suo sangue tinta,

E gli avanzi spargetene e la polve

Su i troni della terra , e dite a' regi

Che mal si compra co' delitti il solio

E ch' io morii

Gon.

Qual morte ! Egli spirò !

Il Galeotto Manfredi del medesimo

au-

(195)

autore insieme colla precedente s'impresse in Roma nel 1788. L'azione consiste nella morte di questo principe di Faenza seguita per la gelosia che di lui concepisce la Bentivoglio sua moglie ingannata da un malvagio ambizioso. L'autore vi appose la seguente epigrafe,

vestigia greca

Ausus deserere, et celebrare domestica facta,

perchè uscendo dagli argomenti forestieri nella guisa che i Romani abbandonarono tal volta le orme de' Greci, aveva trattato un argomento nazionale (a). Per avviso del medesimo autore.

Tom. X n. to-

(a) Ma che ne disse il gazzettiere enciclopedico trasplantato da Bologna a Venezia col suo Colpi d'occhio? Che il Monti con quel testo Oraziano avea voluto enunciare che la tragedia del *Manfredi* era urbana, cioè che trattava di principi ma non di prima classe. Il buon uomo prendeva domestica facta per argomenti privati, o di personaggi di seconda classe. Orazio è un osso troppo duro per un gazzettiere simile. *Et crimine ab uno disce omnes.*

tore , questa tragedia cede all' *Aristodemo* , benchè scritta con pari eleganza , con versificazione ottima , con intelligenza del cuore umano nel dipingersene i caratteri . La verità e la forza onde è delineato Zambrino uomo nero e detestabile inspira tutta l'indignazione de' buoni . Il fatto per altro senza interessare lo stato si aggira su di una gelosia di una donna che cagiona un omicidio in una famiglia ragguardevole . Lo stile è nobile ne' grandi affetti , ma talora dimesso e familiare particolarmente in bocca di Zambrino . Alcune scene presentano molte bellezze , cioè quella dell' atto III della riconciliazione di Matilde e Manfredi col congedo che viene a prendere Elisa , della quale Matilde sospettava ; quella del IV atto in cui il virtuoso Ubaldo si allontana dalla corte ; l' ultima del V della tragica situazione di Manfredi trafitto a torto , e di Matilde che ne conosce l'innocenza nel punto che egli spira . Per saggio dello stile rechiamo un frammento della seconda scena dell'atto

(195)

ato I. Zambrino malvagio consiglia-
e insinua il principe di aggravare e
mungero al popolo per ingrossare l'
~~esercito~~ e fornir di soldati le fortezze ;
diuamente, dice ,

Dove difesa ,

Dove coraggio avrem ?

Ed Ubaldo risponde ,

Nel petto ,

Nell'amor de' vassalli. Abbiti questo,

Signor, nè d' altro ti curar. Se tuo

Delle tue genti è il cor, solleva un

grido ,

E vedrai mille sguainarsi e mille

Lucenti ferri, e circondarti il fianco.

Ma se lo perdi, un milion di brandi

Non ti assicura. Non ha forza il

braccio ,

Se dal cor non la prende , e tu

sarai

Fra cento spade disarmato e nudo.

Nel 1800 ci trovammo il sig. Mon-

ti ed io in Parigi in casa del principe

Giustiniani, e vi si lesse la terza sua

tragedia, il *Cajo Gracco*. Tutta la

grandezza e l'eleganza del suo stile ,

(196)

tutta la nobiltà de' suoi concetti spiega l'autore in questo componimento . Il carattere di Cajo Gracco partigiano de' diritti del Popolo contrasta mirabilmente con quello del console Opilio sostenitore de' Patricii . Tenero è l'incontro di Cajo , che arriva inaspettato in Roma , colla moglie e col figlio che abbandonano la propria casa per procacciarsi un asilo contro la prepotenza de' Nobili . Le aringhe successive fatte nel Foro da Cajo e da Opilio sono di tanta energia ed eloquenza che a vicenda tirano ad encomiarle i suffragii del popolo . Opilio mette in opera tutta la potestà consolare per abbattere Cajo co' suoi partigiani , i quali respinti e morti cedono alla forza , e Cajo rimane esposto ed in procinto di cadere in mano degli avversarii . Per salvarlo dalle catene e da una morte ignominiosa Cornelia sua madre dà a Cajo un ferro , che se ne vale per morir libero . Un quadro compassionevole della sua famiglia chiude la tragedia .

Dopo tanti contrarii avvisi di critici

OC.

occulti o manifesti , invidi o sinceri , e di censori periodici o candidi che servono alla verità e alle arti , o perfidi che militano per chi gli assolda e mordono chi ricusa pagar lo scotto a simili pirati ; come mai parlare delle tragedie del conte Vittorio Alfieri senza farsi de' nemici ? Brevemente e come da noi si suole senza timore e senza dipendenza coll' usata nostra debolezza ne farem parola . Ne avea prima prodotte quattro in Siena . Dieci egli ne pubblicò pel Graziosi in tre volumi nel 1785 ; e le riprodusse nella bella edizione di Parigi nel 1788 con aggiungerne altre nove inedite . Eccone i titoli : *Filippo* , *Polinice* , *Antigone* , *Virginia* , *Agamennone* , *Oreste* , *Rosmunda* , *Ottavia* , *Timoleone* , *Merope* , *Maria Stuarda* , *La Congiura de' Pazzi* , *Don Garzia* , *Saul* , *Agide* , *Sofonisba* , *Bruto primo* , *Mirra* , *Bruto secondo* .

Sono esse (domandiamo in prima) scritte alla greca maniera o alla moderna ? Non alla greca , perchè non han-

no cor, non nutrice, non danzi, non
macchine che le sciogliono, non deco-
razioni pompose, non si imitano al
solo fatalismo che ne governi le mor-
le. Or perchè il non *Verace* autore di
Colpi d'occhio noverò tra difetti del-
l'Alfieri l'imitazione de' Greci? L'ha
egli stessa mostrata servile per copiar-
nalla? *Racine*, *Crelillon*, *Voltaire*
ebbero torto quando imitarono i Greci
e ne adottarono le favole? L'ebbe Sa-
verio Bettinelli che nel *Discorso del*
Teatro Italiano si pregio d'aver nel-
le tragedie sue segnata la scorta di Es-
schilo e di Euripide?

Le passioni maneggiate con terribile
maniera le caratterizzano, e la condor-
ta delle favole è accomodata al mo-
derno teatro. Il pregio singolare che
distingue il conte Alfieri da molti con-
temporanei ed oltrepassati, è l'arte
grande di rintracciare entro il più in-
timo del cuore umano i pensieri che
contribuirono a consumare i delitti.
Nulla nelle sue favole rallenta l'azione,
tutto va al fine, tutto tende ad ispi-
rare

pare spavento e terrore. Il dialogo grande ed a proposito si accomoda alle situazioni. Lo stile enfatico e forse un po' troppo, scarseggia, in generale di poesia, di colori, di ornamenti, non dico già de' vietati epici e lirici da lui abborriti, ma di quelli che l'uso costante de' tragici eccellenti antichi e moderni accorda alla scena (a). La versificazione tende ad un sublime tragico, e riesce per lo più dura ed inarmonica; la locuzione contorta non di rado, cruscchevole tal volta alla noja, sparsa benchè, raramente di qualche maniera di dire francese. Si priva l'autore rigorosamente di ogni sorta di confidenti; ed è costretto a valersi con frequenza de' monologhi, non rare volte narrativi non meno noiosi de' confi-

n 4 den-

(a) L'autor *Colpo d'occhio* incolpa l'Alfieri pel suo *frasario lirico*. Non è dunque possibile ch'egli ne indovini una? Come è mai fatta la retina di cotai cianciatore che tutto gli dipinge a rovescio?

menti e più inverisimili. Quattro o cinque personaggi non senza offesa della verità nè senza rincrescimento alternano nel corso di cinque atti. L'illusione manca del necessario soccorso delle proprietà indispensabili che accompagnano i troni; e si vede inverisimilmente una reggia per natura popolata abbandonata, a guisa di un tugurio, ad uno o a due attori che vengono a tramare una congiura quasi al cospetto del tiranno. Tali mi sembrano i difetti e i pregi generali delle tragedie Alferiane uscite nel 1785 da Venezia. Scendiamo a qualche particolarità.

Filippo. Spira tragica gravità questo componimento mal grado della snaturata barbarie di Filippo. Dopo di averlo l'autore riscritto più volte, ancor può notarsi una catastrofe preveduta sin dal principio; la venuta d'Isabella nella prima scena del I atto senza perchè o solo per tornare dentro dopo del suo monologo; la costruzione quasi alemanna,

. . . . *Ch'ei t'è padre e signor
rammenti*

Mal tu così;

il

il mal suono che fa quest' altra

A te sol resta

Come a me morte ;
la non rara mancanza degli articoli ec.
Non saprei che desiderare nel rassomigliante ritratto del geloso inumano simulatore Filippo . Gomez insidiosamente lo dipinge ad Isabella nella scena quinta del IV ; ma con eccellenza,

Nun pregio ha in se che il simular pareggi.

La storia lo rappresenta come il Tiberio delle Spagne (a) . Bene è dunque dipinto nella tragedia , e singolarmente nella

(a) Oltre agli storici nazionali e ad una descrizione spagnuola da me letta ms. della morte di don Carlo , apparisce il simulato procedere del geloso Filippo nella *Relazione tragica* , ma ~~virtuosa~~ *di don Carlo sacrificato ec.* stampata in Colonia presso Roderigo Barbo 1680 . Se ne trova una simile in francese fralle opere dell' ab. di San-Reale . Non saprei verificare ora se queste ultime sieno trascritte dal m. s. spagnuolo che io lessi , non avendole più sotto gli occhi . L' Alfieri ideò il suo Filippo sulla relazione francese del San-Reale ,

nella scena quinta del III fra' suoi adulatori iniqui consiglieri, che mi sembra un'immagine di quel cupo imperadore in mezzo al servo Senato Romano, quale vien delineato da Tacito. I suoi artifici per leggere nel cuor d'Isabella l'amore ch'ella nutre pel figlio, la sua falsa empia accusa di un tentato parricidio, l'insidiosa sospensione che mostra sulla sorte del figlio: sono tratti di Tiberiana finezza che tutta disvelano l'atrocità di quell'anima e l'abborrimiento concepito per un figlio che a lui non rassomiglia e che egli ha offeso e vuol che mora per aver destata la sua gelosia.

Polinice. I caratteri di Eteocle e Polinice che si abborriscono e di Giocasta che palpita per ambedue, sono espressi con forza di colorito veramente tragico. Eteocle non sa vedersi suddito un sol momento ed a costo di qualunque delitto non respira che indipendenza ed odio mortale. Polinice non soffre i suoi torti, ma ama la germana, ama e venera la madre, e nell'istesso fratel-

non abborre che l'ingiustizia e la mala fede; sente in somma la voce della magnanimità in mezzo all'ira. Tali caratteri ricevono l'ultima mano nell'atto V, quando il moribondo Eteocle fingendo di abbracciare il fratello l'uccide:

Eteocle
Vendetta è alfin compiuta.

Moro, e ti abborro ancor.

Polinice

Pena al delitto

Ottego pari . . . io moro, e ti per-

do dono.

La dissomiglianza che ha posta Alfieri ne' due fratelli, toglie veramente a lui il vantaggio che presta a tale argomento l'odio fraterno fatalmente invincibile, che gli antichi e *Racine* trattarono egregiamente, onde deriva un interesse indubitato. Nondimeno io son di avviso (che che ne senta un dotto amico critico non volgare) che non è senza interesse la differenza Alfieriana. L'orme proditorio di Eteocle moribondo che finge d'abbracciare il fratello e d'uc-

uccide , é un eccesso che tira contro di se tutta l' indignazione pubblica , e produce un tragico terrore in pro di Polinice che muore e lo perdona , perchè non può dirsi orrore ciò che desta a un tempo spavento e compassione . Un altro critico non meno scorto oppone che lo scopo morale richiedeva che il giusto avesse esito più felice del malvagio . Ma se col mezzo della compassione vie più si manifesta l' ingiustizia del malvagio , non è questo appunto l' effetto morale che si prefige la tragedia di purgar le passioni col terrore che risveglia ?

Antigone . Di questa tragedia recitata in Roma nel 1782 a me incresce singolarmente l' introduzione priva di verisimiglianza e di proprietà . Argia giovane principessa sola di notte s' inoltra in una reggia nemica per ottener da Antigone , che non conosce , il cenere del suo sposo ; primo monologo . Antigone contro del regio divieto si accinge ad andar nel campo per bruciare il corpo insepolto di Polinice ; secondo mo-

monologo. S'incontrano in fine, si parlano alla cieca, ed Argia in una reggia tanto per lei sospetta vede una donna, e palesa di cercare Antigone e di aver con lei comune la *pietà ed il dolore*. Ciò che esse dicono non conoscendosi, è senza riflessione e dovrebbero essere più caute se non per timore della propria vita, almeno per dubbio di non condurre a fine la *meditata* impresa. A tali angustie e incongruenze è condotto il poeta per voler tutto addossare a quattro personaggi privandoli di ogni mezzo di verisimiglianza, e per voler trasportare tutta l'azione nella reggia di Tebe. La patetica gara però di Argia ed Antigone, gli arditi sentimenti di questa in faccia al tiranno, l'ultimo congedo che prendono la vedova e la sorella di Polinice, rendono alla favola la verità e la forza.

Virginia. Non può non ammirarsi in questa favola la viva dipintura de' caratteri d'Icilio, di Virginia e di Virginio, onde ben si rileva l'anima che chiudevano in seno gli antichi Romani.

Par-

Particolare attenzione richiede la scena seconda dell'atto III, in cui il forte Icilio freme al nome di patria che gli par che disconvenga usare sotto il Decemviro Appio. *Taci*, egli dice, *quel nome*

*O sì tu proferir? V' ha patria, dove
Sol uno vuole, ed obediscon tutti?
Patria, onor, libertà, penati, figli,
Già dolci nomi, or di noi schiavi
in bocca*

*Mal si confan, finchè quell'un re-
spira*

Che ne rapisce tutto.

Nella scena seguente interessa l'appassionato incontro di Virginio con la figliuola e con Numitoria sua consorte, ed il generoso disdegno di Virginia. Numitoria col nobile orgoglio di una Cittadina plebea contro i patrizii promette :

In un col latte

Timbevi io l'odio del patrizio nome.

Serbalo caro : a lor si dee che sono

*A seconda dell'aura o lieta o av-
versa,*

Or

*Or superbi, ora umili, e infami
sempre.*

Il trasporto d' Icilio penetra nel fondo
del cuore di Virginio :

Icilio

*Ah! schiavo il sangue mio ! Non
mai . . .*

Padre io non son . . . se'l fossi . . !

Virginio

Orribil lampo

*Mi fan tuoi detti traveder ! Deh
taci . . .*

Ma i monologhi di Appio e di Virginio in parte narrativi, la durezza e l'oscurità prodotte nelle maniere di dire dalla mancanza degli articoli e da troppo stravolti iperbati, qualche intoppo che si presenta nella condotta della favola, l'ondeggiamento circospetto e picciolo del popolo nel giudizio, e l'impunita tirannide minacciosa ancor dopo l'ammazzamento di Virginia, non possono non rincrescere agli ammiratori del genio raro dell'energico Alfieri.

Agamennone. Ad onta di mille esempi datici da' seguaci di Melpomene
di

di ogni nazione, ardisco profferirè su questo argomento i miei liberi sensi. Quando non si abbia l'idea de' Greci repubblicani di addossare tutte le possibili scelleratezze ai despoti che abborrivano, non dovrebbe a mio avviso un culto pubblico oggi tollerare in scena il nefando spettacolo di una perfida adultera che prosperamente viene a capo di trucidare l'addormentato marito, e seder col drudo sul di lui trono. E qual vantaggio ed istruzione se ne attende? Quella d'insegnare l'arte di vincere i rimorsi e di commettere impunemente i più atroci misfatti? Non potrebbe addursi altra discolpa per l'autore e per gli spettatori, che si accomodano l'uno a scrivere e l'altro a vedere simili rappresentazioni, se non l'esempio che ne diede l'antichità. Ma siamo noi nel medesimo caso della tragedia de' Greci? Il fatalismo che di questa era il perno, lo è del pari della tragedia de' moderni? Unico mezzo di far da' volgari soffrire in teatro simili atrocità de' fatti antichi, sarebbe per ipotesi

tesi la forza irresistibile del fato, onde gli uomini cadono in eccessi per non potere con umane forze evitarle. Così sulle tracce di Euripide esegui *Racine* nella *Fedra*. L' Alfieri abbandonando questo mezzo ha posta sul teatro una Clitennestra infinitamente più malvagia e colpevole di Fedra, non per superno fatale impulso di qualche deità nemica, ma valendosi delle insidiose maniere di Egisto che avendo sedotta la cieca Clitennestra la conduce all' esecrabile assassinamento. Sono questi spettacoli da patibolo non da teatro.

Simili principii non c' impediscono di confessare che in questa tragedia spicca singolarmente l' inimitabile destrezza dell' Alfieri in disviluppare le risposte sorgenti onde discendono i delitti. Clitennestra amando Egisto non è preparata a sacrificare il marito. Ma Egisto che aspira a vendicare il padre ed a regnare in Argo, insinua nella rea femmina tutta la propria malvagità, occultando il meditato disegno sino all' atto IV col velo della modestia e dell'

Tom. X

o

amor

amor grande che mostra di nutrir per lei. Disse, è vero, il Pepoli che, era una caduta, una dimenticanza del poeta il far che Egisto disveli incautamente la sua intenzione con presentare a Clitennestra l'immagine di Cassandra vicina a torle talamo e regno. Ma essi avevano già mostrato di essersi intesi, e di convenire che non vi era che un *crudo rimedio, il sangue di Atride*. Il tornar indietro Egisto ed insistere nel primo colore era inutile. Non restavagli che opporre ostacoli all'esecuzione per più irritarne il furor, dicendo,

In mezzo

De' suoi stà il re, qual man qual ferro strada

Può farsi al petto suo?

Clitennestra

Qual man, qual ferro?

Ed allora le dà l'ultime spinte al precipizio e le rammenta Cassandra. A ciò tutto divampa l'impeto della furiosa donna, e si abbandona alla esecranda risoluzione.

Cli-

(211)

Clitennestra

*Io di Cassandra ancella? Io di te
priva?*

Egisto

Atride il vuol.

Clitennestra

Atride pera.

Egisto

E come?

Di qual mano?

Clitennestra

*Di questa. In questa notte,
Entro a quel letto ch' ei divider
spera*

Coll' abborrita schiava.

Non mancano in questa tragedia alcune eccezioni sullo stile, essendovi rimasto qualche gallicismo, come *Atride già mi sospetta, e di che il sospetta*, in mezzo a modi cruscchevoli, ed otto soliloquii, e qualche inverisimiglianza, come quella dell' atto V, in cui Egisto penetra quasi presso del letto del re, e dice di esservi giunto inosservato al favor delle tenebre e della solitudine inverisimile in una reggia festante per l' arrivo di

un gran re vittorioso . Anche il resto di questa scena presenta un falso racconto di Egisto che manca di verisimile e che persuade Clitennestra , perchè lo vuole il poeta (a) . Ma lo stato di Clitennestra è ben dipinto e quando è per giungere Agamennone e quando con lui s'incontra e quando freme all'idea della proposta lontananza di Egisto e quando si determina al colpo spietato e quando esce bagnata del sangue del marito,

*Gronda il pugnol di sangue . . . e
mani e veste*

E volto , tutto è sangue . . .

Ma , secondo me , come male termina questa favola ! Egisto dice che già di funeste grida intorno suona la reggia tutta . Dunque ?

Assai rileva il trucidare Oreste .

Or d'Argo il re son io .

E

(a) Chi volesse vedere una più piena analisi di questa tragedia , veda il tomo IV de' nostri *Opuscoli Varii nel Discorso sopra varie Tragedie di Agamennone* .

E perchè egli è ora il re d' Argo ?
 Per successione ? non già ; per qual-
 che esercito che abbia pronto alle por-
 te d' Argo ? nulla di ciò si è pre-
 messo ; per aderenze che abbia su-
 periori al partito de' figli del trafitto
 re ? no, dapoichè per ipotesi del drama
 ma Egisto viene enunciato

di gloria privo,

D' oro, d' armi, di sudditi, d' amici.
 Non gli resta che l' attaccamento della
 regina ; ma egli vi rinuncia con tutta
 l' imprudenza, disponendosi a trucidar-
 ne i figli ch' ella ama . Male dunque
 egli dice *or d' Argo il re son io*, pa-
 role inconsiderate che smentiscono il
 suo carattere artificioso e cauto in tut-
 ta la tragedia .

Oreste . Per questa tragedia ebbe
 Alfieri particolar predilezione, quale
 l' ebbe Pietro *Corneille* per la sua *Ro-
 doguna* . Si conviene che pregevole
 essa sia, ed una delle più perfette del-
 l' autore . Più rari in essa sono i difet-
 ti dello stile, e mirabilmente vi cam-
 peggia la forza tragica . Ottimamente

vi si dipinge lo stato di Clitennestra che palpita alternativamente or pel figlio, or pel marito: ella è madre trovandosi Egisto in salvo; ella non l'è più quando per lui paventa. Soprattutto lodevolissimo nell'atto V è il trasporto di Oreste nel trucidar Egisto, col quale egregiamente si colorisce l'uccisione della madre che si frapone senza che la vegga.

Se si voglia comparare coll' *Oreste del Voltaire*, questo di Alfieri, rimane superiore, perchè mentre l'azione si appressa allo scioglimento, cresce di moto e d'interesse; là dove l'Oreste Volteriano quanto sovrasta per invenzione ed interesse ne' primi atti, tanto negli ultimi due declina. Contuttociò non siamo contenti di alcune circostanze del piano Alfieriano. Oreste e Pilade s'inoltrano fin nella reggia, indeterminati tuttavia del pretesto che sceglieranno per presentarsi al re, e del nome stesso onde far vela al lor venire. Elettra va parlando sola a voce alta nella scena seconda dell'atto I, ed è in-

è intesa da Pilade ed Oreste. Era giusto che si sentisse ciò ch' ella profferiva; ma non regolare che una persona parli con se stessa se non in corte spezzate acclamazioni nell' eccesso delle passioni. In questa medesima scena lunghissima benchè bella, avviene la riconoscenza de' fratelli, ma in luogo troppo sospetto. Oreste declama, minaccia, va in furie, fulmina col guardo ardente il tiranno, gli rimprovera il tradimento e la viltà, quasi altro disegno non avesse che d' irritarlo, e morire invendicato. Pilade nella scena seconda dell'atto IV, per rimediare alle imprudenze di Oreste, gli dà il proprio nome di Pilade con non minore inavvertenza, giacchè Egisto non ha manifestato minore abborrimento per Pilade che per Oreste. Ed in fatti questo scambio amichevole di nomi rare volte non riesce insipido, cioè soltanto nel caso che l' uno è libero e fuor di pericolo, e l' altro in procinto di perire, e privo di libertà. Finalmente Elettra con poca grazia scopre il fratello nell'

atto IV. Ed allora Egisto perchè non l'ammazza liberandosi da sì gran nemico? Perchè non congiungere lo scioglimento all'azione? Per fare un atto V (a).

Rosmunda. Questo componimento è tutto d'invenzione dell'autore, ed è l'unico ch'egli abbia interamente inventato; ciò che rincresce ai suoi ammiratori, perchè è riuscito male. *Voltaire* inventò la *Zaira* intera, e riuscì eccellentemente; *Placido Bordon* inventò interamente l'*Ormesinda*, e merita che si conosca dagl'intelligenti; *Torquato* inventò tutto nel *Torrismondo*, e diede in esso un esimio modello del vero personaggio tragico; ciò che dovea riflettersi dall'
Al-

(a) Un ben ragionato confronto dell'*Oreste* del *Voltaire* e dell'*Alfieri* si fece dal riputato professore Carmignani nell'edizione di Firenze del 1807 della *Dissertazione Accademica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* coronata in *Luc*ca dall'*Accademia Napoleone*.

Alfieri, e da altri che mostrano di non apprezzar quel gran Poeta . Non è stato del pari felice Alfieri nella sua *Rosmunda*. Inestabile non meno di Clitennestra ella ha fatto uccidere il marito , ed ha sposato Almachilde di lui assassino . Ella trionfa, versa tanto sangue , opprime tutti, uccide Romilda che ha tanta virtù

*Quanta il ciel mai ne acchiuse in
cor di donna .*

Ecco il trionfo vero dell' iniquità . Questa figlia di Alboino poi imprudentemente , e senza necessità fa una confessione spontanea del secreto del suo parricidio all' inumana matrigna , e all' uccisore di suo padre . Anche il prode Rodolfo che ha più volte giurata la morte di Almachilde, essendo da questo re chiamato a duello , accetta , e poi ricusa per non abbassarsi . In oltre egli comanda le schiere contro Almachilde, si pugna, e mentre ferve la battaglia, il buon generale abbandona il campo, e torna insulsamente nella reggia . Passiamo alle altre .

Ottavia . Quale scopo ebbe Alfieri
nel

nel tessere questa tragedia ? Dipingere (egli dice (a)) un Nerone per impedire che vi sieno altri Neroni, per indurre un terribilissimo freno del divenirlo. Ma qual mezzo vi adopra ? Ne mostra forse il fine che fece ? i palpiti, i rimorsi, i terrori notturni che l'agitarono secondo Tacito nella notte precedente al suo estermínio ? Ne rileva la naturale viltà che l'astrinse a divenire boja di se stesso ? Al contrario egli consente alla ruina e alla morte di una virtuosa moglie, ed ammette al talamo ed al trono una malvagia donna da lui medesimo per tale conosciuta.

Più la conosco, più l'amo, e più sempre

D'amarla giuro.

Bella maniera d'impedire che pulloli la perversa genia de' Neroni ! Vero è per altro, che questa *Ottavia* supera l'altra attribuita a Seneca, ed il caratter-

(a) Nel *Parere sull'Ottavia*.

carattere di quella sventurata imperatrice vi è ben dipinto . Ma Nerone in essa è un Nerone con affetti privi di ogni tragica energia , e Poppea e Tigellino hanno passioni e vizii comici e comunali . Malgrado de' tratti sublimi che in essa trovansi sparsi , nè il Cesarotti potè negare di esserne il *piano e i caratteri poco atti ad interessare*, nè il Carmignani potè trattenersi dal tenerla per *una delle più infelici e peggior ideate dell' Alfieri*.

Timoleone . Ottima lezione a' tiranni , morir nella maggior sicurezza . Timofane dopo di avere scoperte tutte le occulte trame de' cittadini oppressi , e fatta strage degli zelanti repubblicisti , rimane ucciso per cenno del virtuoso fratello , non per amor di regno o di gloria , ma di libertà . Timoleone , Bruto novello , spegne in Timofane il tiranno , e piagne il fratello . L' atto V piacerà sempre per l' oppressione repentina della tirannia , e pel ravvedimento del tiranno che spira . L' eroismo trionfa in Timoleone senza tradir la

natura, e l'oppressore stesso punito si rende compassionevole, ed ammaestra col morir meglio che non visse.

Ma rincrebbe a due dotti critici che Timoleone alla vista del fratello ucciso mostri rimorsi e disperazioni, al celebre Cesarotti (a), ed al giudizioso critico Pietro Schedoni (b). L'autore si disculpò rispondendo al primo con dire che avea dati i rimorsi a Timoleone in grazia de' moderni spettatori, i quali *non potrebbero tollerare che un fratello uccisore dell'altro l'avesse mirato con fermezza stoica* (c). Nè anche, secondo me, sarebbe bastato ciò che il Cesarotti consiglia, cioè che Timoleone dicesse: *io uccisi il tiranno, ora vado a piangere il fratello*. Ciò illanguidirebbe l'effetto tragico appunto sul finire quando dovrebbero essere

(a) Nella lettera che scrisse all'Autore.

(b) Nel ragionamento sopra le *Tragedie di Vittorio Alfieri* impresso in Mantova nel 1806.

(c) Nella risposta al Cesarotti.

sere più energici. Io direi ancora che i rimorsi di Timoleone non gli disconviengono, nè sono orribili a segno di mostrare che si fosse deturpato del più nefando delitto. Essi sono anzi quali esser debbono di un cittadino che non si pente del bene che ha fatto alla patria, ma prova intanto intimo cordoglio per averlo dovuto conseguire coll'ammazzamento di un fratello che amava dopo della patria.

Merope. Tra tante pruove che dimostrano Euripide gran tragico, ed Aristotile non meno grande osservatore, può noverarsi la bellezza che mai non invecchia del soggetto del *Cresfonte* ideato ed eseguito dal gran tragico ed esaltato dal gran filosofo come il miglior modello di tragedia. Dopo le *Meropi* Volterrana e Maffeiana Vittorio Alfieri ci astringe ad ammirare con vero diletto la sua ch'egli dedicò alla contessa sua madre nell'agosto del 1785. Nè anche in questa mi sembrano frequenti le solite eccezioni dello stile; ma il primo monologo di *Merope* è trop-

troppo narrativo . Ed a chi racconta ella tante particolarità , *or già ben l'anno ec.* ? Polifonte pensa dopo dieci anni a sposar *Merope* per politica ; ma egli imbrattato di tanto sangue , perchè nella propria reggia ha conservata questa nemica implacabile risparmiandone il sangue ? Il carattere di Egisto è colorito egregiamente nell' incontro dell' atto II con Polifonte ; ma nel suo bel racconto la circostanza *con me man sua destra afferro* avrebbe dovuto esser la prima a riferirsi per mostrare perchè un disarmato potè prevalere e prevenire uno che gli si avventò collo stile alla mano . Ottima è la scena quarta di Egisto con Merope e felice e naturale il candido racconto che a lei fa dell' ucciso che singhiozzando nominava la *madre sua* , alla cui immagine si desta il palpito di Merope che si sovviene di suo figlio . È dipinta altresì egregiamente nella scena seconda del terzo la madre in ogni tratto , e singolarmente alla vista del *cinto* insanguinato che migliora il segno dell' *armatura* da *Vol-*
tai-

~~taire~~ sostituito alla *gemma del Maffei*.
 L'incontro di Polidoro con Egisto nel
 punto in cui è esposto al furore di Me-
 rope che lo crede uccisore del proprio
 figlio anima l'atto IV. Pur la sua lun-
 ghezza potrebbe (stò per dire) far
 pensare che Polidoro siasi a bello stu-
 dio fermato perchè arrivasse Merope con
 Polifonte senza che potesse avvertirla.
 Finalmente sembra che Polifonte nell'
 ultima scena abbia più pazienza e me-
 no scorgimento di quel che a lui ben
 starebbe in lasciar tanto dire a Merope
 che tiene a' Messenii lunghi discorsi se-
 diziosi. Evitar tutti i nei nell' arduo
 impegno di tessere una buona tragedia
 è ben difficil cosa: ma ben più diffi-
 cile altronde è l'imitar la scaltrezza fi-
 losofica dell' Alfieri nell' investigar nel
 cuore umano le arcane sorgenti degli
 affetti. Mille parodiette del di' lui stile
 potranno scarabocchiarsi come quella
 del *Socrate*; ma quanti fra diecimila
 uomini di lettere per ogni popolazione
 si approssimeranno alle doti inarrivabili
 dell' Alfieri! Deh quando avverrà che
 in

in un tragico italiano arrivi a congiungersi con lo stile di Monti o di qualche altro che non trascuri di colorire, ed il patetico e la delicatezza di Metastasio, e la grandezza e la penetrazione dell'Alfieri!

Non possono negarsi a questo nostro valoroso tragico i notabili progressi fatti nella carriera intrapresa, mostrati nell'edizione di Parigi del 1788. Non solo riprodusse le dieci prima pubblicate in Italia in Siena, e poi in Venezia con opportune rettificazioni circa lo stile; ma vi aggiunse le ultime nove inedite già nominate ricche di nuovi pregi. Scorgesi in tutte miglioramento nello stile, versificazione più scorrevole, lingua tersa ed eleganza meno cruschevole, monologhi meno frequenti, numero di personaggi accresciuto senza bisogno di confidenti. Se ne veggano alcune particolarità in ciascuna di esse.

Maria Stuarda. Non vi si osservano durezza, trasposizioni stentate e fiorentinità rincrescevoli: l'economia più sag-

saggia manifesta l'esperienza dell'autore rischiarata sempre più a penetrar ne' cuori; non rallentano l'azione episodii oziosi; i caratteri hanno un colorito conveniente. Tutto però vi operano Ormondo e Botuello intriganti e scellerati, e nulla quasi i personaggi principali. Arrigo principe inetto che non sa distinguere nè la verità in bocca della regina nè la menzogna negli altri, varia sentenza ad ogni spinta, e muore senza tirare a sé l'interesse della favola. Maria poco attiva ancora diventa scherno delle insidie di Botuello, e riscuote qualche pietà senza partorire il giusto effetto tragico. Il ministro protestante Lamorre ha i distintivi de' falsi devoti che insinuano guerre stragi atrocità predicando pace e tolleranza, e nell'atto V comparisce profeta veridico degli eventi di Maria. Se pronunciasse enfaticamente presagii generali per atterrir la regina e per lavorar in prò della sua setta, ciò a lui converrebbe, nè presenterebbe idea veruna d'inverisimiglianza. Ma essi adombrando con circo-

stanze individuali i futuri casi di Maria, come ciò può avvenire senza superna ispirazione che non si presume in Lamorre? Anche in questa tragedia incresce il veder impunito il regicida e gli altri fraudolenti ministri (a). Quindi è che lo stesso sagacissimo autore pronunziò su questa tragedia che i personaggi principali sono deboli e nulli, e che per ciò la reputa la più cattiva di quante ne ha fatte o fosse per farne, e la sola forse che egli vorrebbe non aver fatta.

La Congiura de' Pazzi. Ha l'elocuzione più aperta elegante e energica e i personaggi cresciuti di numero di sei la preservano dalla necessità de' monologhi frequenti. La veemenza del carattere di Raimondo diffonde per l'azione tutta estremo vigore. Bianca dolce tenera buona madre contrasta ottimamente colle violente intraprese del

(a) Nol tacque il saggio critico di Mantova Pietro Schedoni nell'indicato ragionamento.

marito, il quale ama lei, ~~ama i figli~~,
 ma congiura contro i fratelli di lei che
 tiranneggiano la patria. L'avversione
 di Roma traluce, nè foscamente nella
 scena quarta dell'atto IV. da i detti di
 Lorenzo. Nel V. atto si trasporta feli-
 cemente la finale azione alla presenza
 dello spettatore. Ottima è la scena di
 Bianca insospettita e di Raimondo im-
 paziente di trovarsi al tempio ed agita-
 to per la tenerezza che ha per lei e
 per i figli. La sua venuta col pugnale
 insanguinato alla mano, essendo egli
 stesso mortalmente ferito, cagiona in
 Bianca timore per i fratelli, e dolore per
 marito. Questa tragedia di personaggi
 troppo moderni di picciolo stato mal-
 regge al confronto di altre ove inter-
 vengono Greci, o Romani, o Barbari
 antichi grandi nella pubblica opinione,
 i quali opprimano o difendano la li-
 bertà. L'autore non pertanto ha cer-
 cato di elevarne al possibile l'azione;
 e Raimondo diventa personaggio gran-
 de ed importante. Ma può egli tener-
 si per *Bruto della Toscana* quale pre-

tese dipignerlo l' autore ? Ed a qual Bruto vuol che si rassomigli ? A Giunio , o a Marco ? Qual sacrificio fa Raimondo per la libertà ? Giunio condanna i figli per questa ; Marco antepone la patria al padre stesso : Raimondo al contrario maltratta il proprio padre suo compagno nella congiura unicamente per la di lui prudenza , e gli dice in tuono familiare

Ogni tuo giorno

Tu vivi a caso , e tu non opri a caso ?

Questa immoralità non l'incamina certo all'eroismo de' Bruti . All'eroismo si ascende col sorpassare la bontà e la giustizia , non coll'offenderla . E qual Bruto è costui che vorrebbe obbliare di esser uomo ? Dice :

*Deh potess'io così , come rammento
Di padre il nome , oggi obblidar
quel d' uomo .*

Inferire , abbrutire , intigrire , rinunziare in somma all'umanità , sono passi verso l'eroismo ?

Non saprei dir poi quale oggetto si
pre-

prefisse l'autore in questa tragedia Raimondo offeso per essergli stato tolto l'impiego di gonfaloniere, par che aspiri a una vendetta più che a liberar la patria. Non dissento dal dir dell'erudito professor Carmignani, che il consiglio di Raimondo, Salviati e Guglielmo nel finir dell'atto IV sembri un consesso di tigri.

Freddo valor feroce,

Man pronta e ferma, imperturbabil volto,

Tale esser vuolsi a trucidar tiranni.

Bene espresso in tal sentimento è il carattere de' congiurati; ma può commuovere come si cerca nella tragedia?

Quando ancora la congiura riuscisse, altro non porterebbe sul teatro che un evento comune. Nè l'interesse può essere pe' tiranni renduti odiosi, nè pe' congiurati che non aspirano che al sangue ed alla vendetta. Ed in fatti l'autore ha ben voluto denigrar la famiglia de' Medici anche contro della storia, ma non ha stimato alterar questa in favore della libertà per conse-

guire l'effetto tragico ; ed i congiurati soggiacciono , e Lorenzo trionfa .

L'autore nel dar parere su di questa favola ravvisa per attivi solo il terzo ed il quinto atto , ed osserva cert' inazione ne' due primi , e nel quarto . L'amor dell' arte lo rende rigido censore di se stesso , e meritevole anche per ciò di somma lode .

Don Garzia . Presenta i medesimi pregi delle ultime tragedie dell' Alfieri ; stil nobile , lumi filosofici senza l'affettazione , ed il portamento di massime ed aforismi , affetti energici , elocuzione senza durezza , e senza ornamenti superflui , azione che rapida corre al fine senza riposi oziosi .

In Cosimo si delinea al vivo un tiranno dedito al sangue : in Diego un giovane principe dabbene e sincero : in Eleonora , personaggio subalterno e poco tragico , una madre affettuosa parziale per Garzia : in questo figlio si ritrae un principe candido alieno dagl' infingimenti : in Pietro un pessimo cupo ambizioso malvagio calunniatore dissimula-
to

to privo di ogni virtù e di ogni affetto di fratello e di figlio . Questo personaggio ritratto di una scelleratezza senza pari è il solo fabbro dell' infelicità e dell' atroce delitto di Garzia per la perfidia di lui uccisore dell' innocente Diego ; ed è il solo che rimane nella tragedia impunito, la quale può anche chiamarsi il trionfo della malvagità .

Ed in vero un' azione indegna, aliena assai da' sentimenti, di Garzia enunciato per buono, mi sembra quel liberare da un imminente mortal pericolo (fosse anche sicuro) l' amata Giulia, per mezzo di un assassinamento del padre di lei a tradimento . Nò, non mai parrà atta a svegliar pietà una scelleraggine, in cui l' ottimo precipita ad un tratto nel più vile abominevole esecrando misfatto . Nel leggerla presò non fui da quel tragico terrore che cercasi eccitare nella tragedia ; ma si bene da orrore, da raccapriccio, da rincrescimento ed indignazione . E come poteva lusingarsi Alfieri che il suo Garzia riscossa avrebbe meritamente compassio-

ne , quando si finge determinato a trafiggere deliberatamente il padre innocente della sua Giulia ? Egli è punito in fine e cade vittima del proprio padre , non già per l' esecrabil delitto che commette , ma per un altro , cioè per aver trafitto per equivoco fralle tenebre il proprio fratello . Egli non riscuote dal pubblico altra pietà che quella che si dà ai malvagi che spirano sul patibolo . E che avviene di Pietro l' unico fabbro d' ogni scelleratezza ? Rimane presso del padre sicuro , impunito e principe .

Saule . Non esitiamo a contar tralle buone tragedie Alfieriane il *Saule* . Micol tenera figlia e sposa , David giusto e prode , Gionata ottimo amico di lui , lo zelante Achimelech che fa contrasto con Abner invido nemico di David , e sopra tutti Saule agitato da' rimorsi dall' invidia e dalle proprie furie , tengono viva e sveglia l' attenzione del pubblico . Accompagnano la scelta di tali caratteri a produrre simile effetto la semplicità dell' azione , la giudiziosa traccia della favola , il ben colorito dis-

vi-

viluppo, lo stil maschio sobriamente ornato.

Tutte le parlate di David pajonmi eccellenti, e producono grande effetto in-Saule, per cui tace in lui l'intera invidia e ne rimangono sospese le penose smanie. La quarta scena dell'atto I dell'incontro di David e Michol è tralle più appassionate. Bella è la terza del II, in cui dopo le insidiose insinuazioni di Abner a Saule contro di David, questi inopinatamente presentandosi manifesta candidezza e grandezza d'animo. Nella terza del III si esprimono acconciamente le notturne agitazioni di Micol nell'assenza di David. Nella quarta i canti di David ora enfatici ora soavi con diversità corrispondente di metri per calmar le furie di Saule, diletmano nella lettura e più diletteranno ben rappresentate. Contrastano nella quarta scena del IV l'energiche profezie di Achimelech coll'empietà pronunziate da Saule contro de' sacerdoti. Ottima è la patetica divisione di David da Micol nella prima del V;

V. : nè men pregevole è l'appassionato monologo di Micol nella seguente. L'aumento delle furie di Saule, la sconfitta degl' Israeliti enunciata da Abner colla morte de' figli di Saule, producono il supposto trasporto, di lui, pel quale infierisce contro se stesso:

*Ecco già gli urli
Dell' insolente vincitor, sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggio, e le spade a mille . . .
Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da me qui ...
morto .*

Agide dedicata con lettera curiosa a Carlo I. d' Inghilterra nel 1786. ha pregi secondo me degni del genere. Robusto appassionato sublime a me ne sembra lo stile. Il piano mirabilmente semplice compete alle circostanze di un eroico re Spartano qual è *Agide*. I caratteri delle due virtuose donne *Agesistrata* madre e *Agiziade* moglie di *Agide* hanno distintivi eroici proprii della loro nazione. *Ansarc* nemico di *Agide* subalterno dell' ingrato vendicativo re

Leo-

Leonida, vela col manto del pubblico spartano l'odio privato e lo studio di affrettar l'estrema ruina di Agide per timor di perdere le ricchezze col rimettersi le leggi di Licurgo.

Si è asserito che questa tragedia manchi d'interesse e di moto. Io trovo in essa una serie di scene interessanti, cioè che tengono sveglia l'attenzione di chi ascolta, e non permettono che l'azione si rallenti; trovo altresì che vi regna un patetico che lacera i cuori con posizioni compassionevoli insieme e degne dell'eroismo spartano. Ciò parmi che non lasci desiderare in essa nè moto maggiore nè maggiore interesse. Ecco dove io trovo la serie accennata ed il patetico che vi scorgo. In prima l'osservo nella seconda scena dell'atto II, in cui Agide esorta la moglie a soffrir la di lui morte, ed allevare da Spartani i figli:

*Non assetato di vendetta io moro,
Ma di virtù spartana ancorchè tarda.
Purch'ella un dì ne' figli miei ri-
nasca,*

Ne

Ne sarà paga l'ombra mia.

Agiz.

Mi squarci

*Il cor . . . oimè! . . . Perchè di
morte? . .*

Ag.

Oh donna,

*Spartana sei, d' Agide moglie; il
pianto*

*Raffrena . Il sangue mio giovar
può a Sparta,*

Non il mio pianto a te.

Il la seconda scena, nell' atto III, in cui segue l' abboccamento di Agide con Leonida . L' eroica sua franchezza che tutti palesa i proprii nobili sensi patriottici e le insidiose mire del suo collega nel regno; disviluppano a meraviglia l' eroismo spartano che lo riempie . In seggio, egli dice,

*Riponi or tu, non le mie, no, ma
l' alte,*

*Libere, maschie, sacrosante leggi
Del gran Licurgo: povertà sban-
disci*

*In un coll' oro, ella dell' oro è fi-
glia.*

Del

(237)

*Del tuo ti spoglia : i cittadin pa-
reggia :*

*Te fa Spartano , e in un Spartani
crea .*

*Ciò far voll' io , tu 'l compi , e a
me ne involi*

La gloria eterna .

III nel IV la scena terza del giudizio di Agide . Egli distrugge le altrui imputazioni con evidenze , tutta discopre l'anima sua spartana , e colla sicurezza di morire torna al suo carcere . E non interessa un quadro che presenta il contrasto dell' antica virtù spartana conservata in Agide a fronte della morte colla corruzione tornata colle ricchezze sostenuta dall' ingrato Leonida ? IV nell'atto V la prima che è un monologo di Agide , in cui si vede a un tempo la fermezza dell' eroe e la sensibilità di figlio di marito e di padre . Onde meglio sostener l' interesse che in sì patetico contrapposto ? V la quarta di Agide con Agiziade , in cui si sviluppano i suoi teneri sentimenti che non iscemano l' amor dominante della patria .
Qual

Qual separazione più interessante della seguente ?

Agiziade

Parlar non posso Io di lasciarti . . .

Agide

Un fido

Consiglio avrai nella mia degna madre ,

S' ella pur resta ! Or via , lasciami vanne .

Moglie , regina , madre , cittadina , Spartana sei : tuoi dover tutti adempi .

Agiziade

Per sempre ? oh ciel ! . .

Agide

Deh cessa . . .

Agiziade

Il piè tremante

Mal mi regge .

Agide

Deh vieni , uscita appena

Troverai scorta e appoggio .

Agiziade

Oimè ! si schiude . . .

La

(239)

La ferrea porta . . .

Agide

Guardie , a voi la figlia

Del vostro re consegno . . .

Agiziade

Agide . . . ah crudi!

Lasciar nol voglio . . . Agide . . .

addio . . .

Nella quinta scena, in cui all' additata
funera divisione della moglie succede la
venuta dell' eroica Agesistrata. Ella gli
reca in dono un ferro onde liberarsi
dal poter del tiranno. Agide ne gioisce.

Agide

Oh gioja . . . or dammi . . .

Agesistrata

Scegli .

*Due ferri son , quel che tu lasci è
il mio .*

Agide

Oh cielo ! . . . E vuoi . . .

Agesistrata

In tè (pur troppo!)

*Sparta or si estingue . . . Ed al-
la patria, al figlio*

Sopravviver corrà Spartana madre?

Fi-

(240)

Figlio , abbracciami .

Agide

*Oh madre , anco m' avanzi
Nell' altezza de' sensi . . . Ordami
e prendi*

L' ultimo amplesso .

La conclusione del tutto corrisponde a sì belle parti degne della tragedia . Leonida ed Ansare vengono per far uccidere Agide . I soldati ad onta del comando di Leonida rimangono immobili . Agide gli dice che egli stesso lo trarrà d'impaccio ; raccomanda a lui la figlia e si ferisce . Ansare si meraviglia che avesse un ferro . Agesistrata ripiglia , due ne reca , e si uccide .

Leonida

*Di meraviglia e di terror son pieno!
Che dirà Sparta ?*

Ansare

*I corpi lor si denno
Alla plebe sottrarre . . .*

Leonida

*Ah mai sottrarli
Mai non potrem dagli occhi nostri . . . Oh Dio!*

E

E non interesserà l' *Agide*? E non si conterà tralle ottime dell' Alfieri?

Sofonisba. Ci dice l'autore che *Sofonisba* è una delle cinque ultime tragedie da lui concepite e verseggiate due o tre anni dopo le altre quattordici, e che la lor dicitura li pare più maestosamente semplice (a). Non può negarsi però all' Alfieri il vanto di tragico egregio al veder trattato con superiorità quest' argomento da molti abili Francesi maneggiato con poca fortuna. Ha questa tragedia quattro soli personaggi, come le prime che fece imprimere; ed è per questa solita inopia che vi abbondano i monologhi, e vi si vede alcuna inverisimiglianza, come

Tom. X

q

quel-

(a) L'erudito Pietro Schedoni non pertanto non vorrebbe in esse rinvenire alcune maniere basse e famigliari, e ne trascrive alcune della *Sofonisba* nella pagina 11 del suo discorso. Altre parimente di simil conio ne ha osservate in diverse tragedie il dotto professor Carmignani.

quella di cui parla il Carmignani di vedersi una Sofonisba sola aggirarsi come una donnicciola pel campo Romano di tenda in tenda. Per altro il carattere di questa regina, trionfa per la sua grandezza nobilmente delineata. Siface non è men generoso per amore di quello che si dimostra la consorte per fuggir la propria vergogna. Masinissa ama fervidamente, nè scarseggia di grandezza, benchè trascorra a qualche proposito men misurato. Forse questi due principi Africani cadono in tal rabbia amorosa, che non a torto vien ripresa dal sagace critico Pietro Schedoni. Ciò però non parmi che pregiudichi all'effetto della tragedia, dovendo trionfarvi senza rivali il carattere di Sofonisba. Scipione grande per se stesso, nella tragedia non ispiega se non l'amicizia che ha per Masinissa per salvarlo, scusarlo, compatirlo, e diviene il personaggio meno importante. Ben sel vide il valoroso autore, e candidamente affermò che egli raf-

fred

fredda l'azione ogni volta che se ne impaccia.

Bruto primo è dedicata al generale americano Washington. V'intervengono sei personaggi, oltre del Popolo Romano che anche parla. Dopo il *Giunio Bruto* del Conti, e quello del *Voltaire*, l'Alfieri ha maneggiato quest'argomento senza amori, e con nuova energia e nuovo interesse. Lo spettatore vede nascere sotto i suoi occhi la potestà consolare in Roma, e prendere il Romano eroismo un meraviglioso incremento scosso il giogo de' Tarquinii.

Ma si dice, da un dottissimo mio amico critico esinio, *esservi duplicità di azione* in tal tragedia; l'una è il mezzo che i consoli impiegano per l'espulsione de' Tarquinii, l'altra l'effetto che produce in Bruto la congiura de' suoi figli. Io oso questa volta disconvenire dal suo avviso. Il corpo di Lucrezia spinge Roma a cacciare i Tarquinii, ed a fissar Bruto per console; ma i figli si attengono a favor del ti-

ranno, ed il console gli punisce. L'oggetto è un solo, lo stabilimento della potestà consolare che disviluppa in conseguenza l'eroismo di Bruto. Conveggo col critico sagace che la serie storica dalla morte di Lucrezia a quella de' figli di Bruto esige il *periodo di un anno*. Ma non è permesso al poeta teatrale di abbreviar qualche circostanza del fatto senza essere obbligato a contarne i giorni, per produrre l'effetto drammatico? Se poi quest'effetto si ottenga o no, non può comprovarsi se non coll'interesse che vi prende il lettore o lo spettatore nella rappresentazione. E niuno avventurera che non produca il suo effetto, vale a dire che non interessi la parlata di Bruto nell'atto I, e la vista del corpo di Lucrezia trafitta che tutta infiamma l'indignazione del Popolo, e l'espulsione de' Tarquini, e la nomina de' Consoli è stabilita. Ma intanto si scopre la congiura de' figli di Bruto, e l'esame a cui essi soggiacciono nell'atto IV, disviluppa egregiamente il carattere di Bru-

bruto che obblia di esser padre , e ram-
benta solo di esser figlio di Roma . Il
sentimento de' figli più inconsiderati
che colpevoli di tradimento lacera il
cuore di sì gran padre sensibile al pari
di ogni altro ove non si tratti della
patria . *Oh figli , ei dice ,*

*Deh per or basti . Il vostro egregio
è vero*

*Pentimento sublime a brani a brani
Lo cuor mi squarcia . . .*

*A far rinascere Roma
L'ultimo sangue or necessario è
il mio .*

*Purch' ei liberi Roma , a voi nè un
solo*

*Giorno , o miei figli , io sopravvivere
giuro .*

*Ck' io per l'ultima volta al sen vi
stringa ,*

Amati figli . . . ancora il posso . . .

Il pianto

Dir più omai non mi lascia . . .

Addio , miei figli .

Possibile che ciò non interessi ? Tutto
l'atto V che consiste in due non bre-

vi scene , contiene l' esposizione della congiura al Popolo , e la venuta de' rei alla sua presenza . Nel svilupparsi il delitto di Tito e Tiberio il Popolo cade quasi ad eccettuarli dalla punizione degli altri . Ma Bruto con eminente costanza aringa mostrando l' ingiustizia che si commetterebbe salvando solo i suoi figli ; e i suoi sentimenti sono degni del primo de' Romani liberi . Conchiude :

È necessario un memorando esempio

*Crudel ma giusto . Ite , o littori,
e avvinti*

*Sieno i rei tutti alle colonne , e
cada*

La mannaja sovr' essi . . .

L' orrido stato

*Mirate or voi del padre . . . Ma
già in alto*

*Stan le taglienti scuri . . . oh ciel?
Partirmi*

*Già sento il cor . . . Farmi del
manto è forza*

Agli occhi un velo . . .

Eter-

Eterna

*Libera sorge or da quel sangue
Roma .*

Collatino

Oh sovraumana forza !

Valerio

Il padre , il dio

Di Roma è Bruto .

Popolo

È il dio di Roma . . .

Bruto .

Io sono

*L' uom più infelice che sia nato
mai .*

Mirra dedicata alla contessa Luisa
Stolberg d' Albania con un sonetto .

Questo argomento non era da scegliersi mai, perchè mai non cadrà in pensiero in una società culta di esporsi in teatro un ardore sì criminoso . La possibilità stessa di pensarvi produrrebbe un esempio pericoloso da non vedersi senza rossore ed abominio . Contuttociò Alfieri ha spiegata tutta la sua sagacità e destrezza per trattarlo a suo modo colla possibile decenza . Egli ha

mostrata sempre Mirra senza che parli
del suo detestabile amore. Egli ha pre-
teso di vincere la difficoltà col fuggir-
la. Macchiata Mirra dell'amore più de-
testabile che trovisi dall'antichità favo-
leggiato, ella si rende degna di tutta
la compassione, perchè cerca di occul-
tar la fiamma rea, e di superarla. Il
più rigido filosofo non preserverebbe
rimedii più attivi di quelli che a se
Mirra stessa impone per seppellire nel
fondo più cupo del cuore la sua pas-
sione fatale, e per trionfare. A costo
di morir languendo ella tace, ella sce-
glie uno sposo amabile che l'adora,
ella impetra di abbandonare i suoi, co-
me celebrate siensi le nozze. Ma onde
provieni che si opponga a ciò che pro-
pone, ed era vicino ad effettuarsi, e
che cagioni così la morte di Rerco, ed
incorra nello sdegno di Cipro suo pa-
dre? È vinta, secondo il piano dell'Al-
fieri, e soverchiata dagli interni tumul-
ti, da quel nefando incendio che la
divora, per esser pervenuto al punto
in cui le passioni più non possono su-
pe-

(219)

perarsi. Chi sa? Se nel suo piano entrata fosse l'irresistibile violenza del fato, il possente motivo della mitologia antica, forse sarebbe prevalso sopra gli espedienti pensati da Mirra, ed il suo stato ne sarebbe divenuto sempre più compassionevole. Questa forza fatale mise in opera l'immortale Racine nella *Petra*, e questa avrebbe assai più giovato nella *Mirra*. Non vo' entrare ad investigare se i talenti drammatici, e lo stile dell'Alfieri avrebbero potuto ottenere l'effetto conseguito dal Racine. Dico solo che ciò avrebbe sensato in parte il criminoso ardore di Mirra, e tirata a se vie più la compassione tragica. Qual pietà non avrebbe eccitata una fiamma che più non era in sua balia di vincere per la suprema forza che la preme? Se ella allora con impeto da forsennata gettata si fosse avanti del padre, confessato avesse l'iniquo suo ardore, e punito in se stessa l'eccesso decretato dal fato, chi non l'avrebbe compianta? Alfieri non si è servito di questa molla.

Ap-

Appigliandosi alle vie più umane dipinge Mirra che manca di forza per eseguire la sua partenza . Ciniro la chiama alla sua presenza ; ella viene colla più tormentosa ripugnanza ; obbligata a parlare persiste a tacere ; a Ciniro par di vederla che ella ama , ed ella lo confessa col più angoscioso stento . Dubita Ciniro che sia oscura ignobile la sua fiamma , ed ella nega ,

*Ah non è vile . . è iniqua
La fiamma mia , nè mai . . .*

Ciniro

*Che parli ? iniqua !
Ove primiero il genitor tuo stesso
Non la condanna , ella non fia ;
la svela .*

Mirra

*Raccapricciar d' orror vedresti il
padre ,*

Se la sapesse . . . Ciniro . . .

Ciniro

Che ascolto!

Mirra

*Che dico ? ah! lassa ! non so quel
ch' io dica . . .*

Non

(251)

*Non provo amor . . . Non creder
no . . . Deh lascia ,*

*Te ne scongiuro per l'ultima volta,
Lasciami il piè ritrarre .*

*Ciniro al fin le dice che i suoi modi
le hanno tolto l'amor del padre .*

Mirra

Oh dura

Fera , orribil minaccia ! . . .

alle tante altre

*Furie mie l'odio crudo aggiugna
rassi*

*Del genitor ? . . . Da te morire
io lungi ?*

*Oh madre mia felice ! almen con-
cesso*

*A lei sarà . . . di morire . . . al
tuo fianco .*

Ciniro

*Che vuoi tu dirmi ? . . . Oh qual
terribil lampo*

*Da questi accenti ! . . . Empia tu
forse . . .*

Mirra

Oh cielo !

*Che dissi mai ? Me misera ! Ove
sono ?*

Ove

*Ove mi ascondo? Ove morir? Ma
il brando*

Tuo mi varrà.

Si trafigge colla spada del padre . Ciniro resta abbattuto dall' orrore , dall' ira , dalla pietà . Arriva Cecri , ode che Mirra giace svenata di propria mano , e che ardeva per Ciniro suo padre , il quale le dice , *andiamo*

A morir d' onta e di dolore altrove .

Partono . Mirra spirando dice ,

Quando io tel chiesi . . .

Darmi . . . allora Euclea , dovevi il ferro . . .

Io moriva innocente . . . empia . . . ora muojo .

Bruto secondo . Indirizzata è questa tragedia bizzarramente al *Popolo Italiano futuro* . Confabulano in essa , oltre del Popolo , sei personaggi : Bruto , Cesare , Antonio , Cicerone , Cassio , Cimbro . Grandeggia Alfieri dove tratta di libertà . I personaggi introdotti erano i Romani più grandi del tempo di Cesare , ed Alfieri gli segnala co
i di-

I distintivi del carattere di ciascuno tramandatoci dalla storia. Cesare è grande ed ambizioso, nè offusca col suo splendore il carattere dell'intrepido Marco Bruto; come si osserva nel *Marco Bruto* tragedia per altro pur pregevole di Antonio Conti. Alfieri pone in azione lo stesso contrasto adoperato dal *Voltaire* di Bruto libero cittadino Romano con Bruto figliuolo di Cesare. Ma nella grandezza de' pensieri i due autori competono senza svantaggio. Qual cosa v'ha di più grande della seconda scena dell'atto III tra Cesare e Bruto? Il parlar di Bruto da vero Romano astringe Cesare a dire:

*Io vorrei solo al mondo
Esser Bruto, s'io Cesare non fossi.*

Bruto

*Ambo esser puoi, molto aggiungendo
a Bruto,*

*Nulla togliendo a Cesare, ten vengo
A far l'invito io stesso. In te stà
solo*

*L'esser grande davvero; oltre ogni
sommo*

Pri-

*Prisco Romano, esser tu il puoi.
fa il mezzo*

*Semplice molto: osa adoprarlo: io
primo*

Te ne scongiuro

*Ardisci, ardisci, il laccio infame
scuoti,*

*Che ti fa nullo a' tuoi stessi oc-
chi, e avvinto*

*Ti tiene schiavo, più che altrui non
tieni.*

*A esser Cesare impara oggi da
Bruto.*

Tutti i tratti del suo discorso mi sem-
brano degni della gravità del coturno.
Cesare in seguito gli svela l'arcano di
esser egli suo figlio; e la scena prende
nuovo vigore per la natural tenerezza
che in entrambi traluce, nulla togliendo
al carattere ed al proposito di ciascuno.

*Oh colpo inaspettato e fero! grida
Bruto scorso il biglietto di Servilia.*

Io di Cesare figlio?

Cesare

Ah sì tu il sei.

Oh

(255)

*Oh Padre! oh Roma! oh natura!
oh dovere ,
selama Bruto , indi ripiglia ;*

*La vita
Damni due volte : io schiavo , es-
ser nol posso .*

*Tiranno , esser nol voglio . O Bru-
to e figlio*

*Di libero uom , libero anch' egli in
Roma*

Libera , o Bruto esser non vuole .

Io sono

*Presto a versar tutto per Roma il
sangue ,*

*E in un per te , dove un Roman
tu sei ,*

Vero di Bruto padre . . . Oh gioja !

Io veggio

*Sul tuo ciglio spuntare un nobil
pianto .*

Ratto è del cor l' ambizioso smalto ,

Padre tu sei .

Ma Cesare dice :

*Troppo il servir di Roma è ormai
maturo .*

E

E Bruto esclama :

Oh parole!

*Oh di corrotto animo servo infami
Sensi! A me, no, non fosti, nè
sei padre*

*Figlio, gli dice ancora Cesare, e Bruto:
Cedi, o Cesare! . . .*

Cesare

Ingrato, snaturato! ..

Che far vuoi dunque?

Bruto

O salvar Roma io voglio

O perir di tua mano .

Si separano fermi l'uno di secondare la propria ambizione, l'altro di rendere a Roma la libertà. Bruto nell'atto V prende la parola nel Senato, e dice che Cesare è venuto per mostrare che sa trionfar di se stesso, e per far certo il Senato che saranno ristabilite le leggi. Cesare col dar ordini in tuono di signore disapprova i detti di Bruto, e risolve l'impresa de' Parti. Allora Bruto dà il segno, e i congiurati si avventano a Cesare e l'uccidono. Intresce in tal rappresentazione che, men-

re gli altri percuotono il dittatore, Bruto o per esser più da lui lontano o perchè si trattiene per esser suo figlio, lica

E che io sol ferir nol possa !

Queste parole non sono di un eroe Romano, ma di un uomo avido di sangue e bramoso di ferir con gli altri suo padre .

Compiesi la tragedia coll' aringa di Bruto al Popolo , il quale da prima irrita alla vista di Cesare trafitto, indi ascolta Bruto con attenzione, e finalmente detesta il tiranno e corre a difendere la propria libertà . *Voltaire* ed *Alfieri* hanno felicemente adoprato lo stesso ordigno della scoperta di Bruto figlio di Cesare . Non investigherò, come taluno ha fatto, se il *Bruto secondo* di Alfieri possa far dimenticare la *Morte di Cesare* di *Voltaire* . Ma un intelligente dell' arte drammatica negnerebbe di essere autore o dell' una o dell' altra produzione, se non dipendesse che dalla scelta ? Terminano esse diversamente per l' oggetto che

Tom.X r en-

entrambi gli autori si prefissero . Volendo *Voltaire* mettere alla vista la *Morte di Cesare* passò a far comparire Antonio che col presentare il corpo di Cesare trafitto e mostrarne la gloria e la beneficenza, svolge il popolo, l'infiamma e lo spinge a perseguitare gli uccisori . Alfieri si arrestò alla parlata di Bruto che persuade il Popolo a considerarlo come un tiranno ucciso , perchè gli bastò di rilevare l'eroismo di Bruto che fa rinascere la libertà .

Quanto a tutte le tragedie di *Vittorio Alfieri* , malgrado delle critiche o sagge o scempie che hanno inondata l'Italia , possono ben contarsi , a mio avviso , tralle migliori del secolo **XVIII** . Che se alcun giovane volesse intendere la differenza che in esse a me par di vedere , dirò che reputo eccellenti coll'ordine seguente : *Bruto primo* , *Bruto secondo* , *Merope* , *Oreste* , *Tir moleone* , *Agide* ; buone con qualche neo : *Saule* , *Agamennone* , *Mirra* , *Antigone* , *Polinice* , *Virginia* , *Sof-*

Ionisba, *Filippo*; a queste inferiori:
Congiura de' Pazzi, *Ottavia*, *Don
 Garcia*; tollerabili appena in grazia di
 qualche bellezza e del meritato credito
 dell' autore. *Maria Stuarda* e *Ros-
 munda*.

Sia che il genio degl' Italiani più vo-
 luntieri inclini a rilevare dietro le tracce
 di Euripide e di *Racine* il patetico pro-
 prio della tragedia, che certo sublime
 sistema politico proprio dell' insigne Vit-
 torio Alfieri, o sia che l' indole della
 nostra lingua rifugga da varie novità ch'
 egli pretese introdurre; quest' ingegno
 grande non ha finora avuto chi volesse
 aver potesse seguirlo nell' ardua car-
 riera, ed a guisa di un gran colosso,
 come disse un mio amico letterato di
 tanto, si rimane tutto solo esposto all'
 eterna ammirazione. Non credo che
 siasi avvisato di tenergli dietro,
 all' eccezion del signor Foscolo che oc-
 cupa oggi un posto non comune fra gli
 uomini di lettere, scrittore tralle altre
 cose delle *Lettere di Ortiz*. Egli nella
 prima gioventù amico dell' Alfieri, non
 si

oltrepassando allora l'anno diciassettesimo compose un *Tieste*, nel quale va ben vicino all'amico nella sublimità de' sentimenti, e merita plauso per la regolarità del componimento, ma rimase a lui inferiore nell'imitarne lo stile non poche volte inarmonico.

GP Italiani a me noti nel cominciare il secolo XIX, ammirano i pregi dell'Alfieri, e vanno dietro al sublime senza violentar la lingua. Io non so se io l'abbia conseguito nelle traduzioni di alcune tragedie greche e francesi, impresse in Milano; almeno l'ho tentato. Certo è però che Ippolito Pindemonte ha corso miglior sentiero nell'*Arminio*. Conosco un *Germanico* manoscritto che dimostra parimenti che può ottenersi il sublime senza stranezze di lingua. Nella Lombardia fiorisce attualmente il Segretario della Società di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia, il signor Luigi Scevola da più anni Vice-Bibliotecario della R. Biblioteca di Bologna. Abbiamo di lui sinora impresse *Socrate* ed *Annibale*.

Do-

Dopo varii tentativi fatti in Europa per mostrar degnamente sulle scene il personaggio di Socrate, ed esente da ogni taccia o di satira immoderatamente amara, o di certo misto di comico e compassionevole, o di mollezza musica e lirica congiunta al terribile spettacolo della virtù da' rei mortali condannata a morte; il prelodato Scevola per suo primo tragico saggio produsse il suo *Socrate* in Milano sul teatro già detto *Patriotico* ed ultimamente *Filarmonico*, che s'impresse nel 1804. Posso attestare come testimone oculare che al rappresentarsi il destino del saggio dell' antichità che fralle tenebre del gentilesimo seppe rintracciar l' esistenza di un solo Dio, confessarlo e morirne, preferendo tal verità agli onori, agli amici, ai figli, alla patria, alla vita, vidi commosso l' uditorio. Ciascun atto di questa tragedia rileva un trionfo della virtù di Socrate, ed un passo che lo conduce gloriosamente alla morte. Nell' atto I egli si oppone agli amici e discepoli, che vogliono per lui domandare l' onore

r 3 del

del Pritaneo . Resiste nel secondo alle amorevoli avvertenze dell' arconte Policrate , che gl' insinua di opporsi alla domanda de' suoi amici , per iscarsar le conseguenze dell' accusa di miscredenza promossa contro di lui da Melito ; ma Socrate all' opposto segna egli stesso il foglio della domanda . Si oppone nel terzo atto ai discepoli per salvar la vita al traditore Melito suo nemico , ed a Policrate che gli palesa la richiesta onorevole del re Archelao atta a distruggerè l' attentato de' nemici . Affrettandosi l' azione sempre più al suo fine , nel IV Policrate intento a salvarlo manifesta al Consiglio l' offerta che fa Archelao di soccorrere Atene colle sue forze per ottenere presso di se Socrate ; e Socrate prova al Consiglio esser perniziosa ad Atene la offerta . Policrate per allontanare il di lui periglio , propone di differirsi l' esame del proposto soccorso , ma vorrebbe intanto che ad Archelao si concedesse Socrate . A ciò egli francamente si oppone :

Li-

(163)

*Libero io nacqui,
Vissi in Atene, e di servir al trono
Io l'arte vil mai non appresi. In-
darno*

*Spera Archelao d'annoverar fra
suoi*

Schiavi comprati Socrate.

Policrate prende da ciò occasione di
rammentare i pregi singolari di Socra-
te in paco ed in guerra . L'insidioso
Anito inerisce , ma insiste che si di-
strugga la taccia appostagli da Melito, e
vuole che Socrate manifesti l'esistenza
de' numi, e giuri ossequio a' sacerdoti .
A ciò Socrate eroicamente esclama ,

Non v'è che un Dio . . .

*Non v'è che un Dio somma ca-
gione eterna . . .*

Ei non esteso

Abbraccia l'infinito, e l'infinito

Con lui nessun divide . . .

Non conosco che Dio, lui solo adoro.

Morte morte gridano allora i Giudici
prezzolati da Anito , e Socrate è con-
dotto al carcere . Compiesi il trionfo di
Socrate nell'atto V . Egli rimprovera i

seguaci che tumultuano . Disarma il trasporto di Critone ; chiama il custode , bee il veleno ed è sciolto . Giugne Telaira colla lieta novella che il Popolo ha dichiarato Socrate innocente e degno di ammettersi nel Pritaneo , ed ha condannati a perpetuo esiglio l'acusatore ed i Giudici iniqui . Ma Socrate ha già tracannata la morte . Tutti esprimono il dolore . Socrate gli solleva esortandogli a soffrirlo con pazienza :

Il mio destino

*Miglior divenne . Io come reo dovea
A morte soggiacer . Più giusta
Atene*

*Me innocente or dichiara . Il voto
mio*

È compito così . Contento io moro .
Gli ultimi suoi respiri spendonsi nell'intendere che in Telaira celasi la sua figlia Fenarete , ed essere stato Anito trucidato dal popolo furioso . Anree sono le di lui parole estreme :

I miei precetti

Rammentate

Dell'

(255)

*Dell' innocenza mia sien l' opre
vostre*

*E la vostra saviezza in ogni evento
Prova perenne . .*

*Ma voi tutti piangete? Ignoravate
Che accordando Natura a me la
vita*

*A perdetta pur anco equa e severa
Condannato m' avea? . . .*

Ci rivedremo . . .

*Lo spirito è immortal . Voi lo cre-
dete ,*

E piangete così ? . .

Sento che omai

*Cede il vigor . . . manca il respi-
ro . . . Ah reggi*

Il padre tuo .

Telaira

Mio padre !

Socrate

Figlia . . .

Policrate

Atene

Chi perdi ! . . .

Socrate

Vi lascio . . .

Io

(266)

*Io sono
Fra la terra . . . e l' Eliso . . .
. . . Sei tu mia figlia?
Parlami .*

Telaira

Ah padre!

Socrate

*Ed è questa che stringo
La man? . .*

Critone

Del tuo Criton . Son io ..

Socrate

Critone ,

*Un sacrificio . . . al dio della salute.
Annibale in Bitinia è l' altra tragedia
di Luigi Scevola impressa in Brescia
nel 1805 , e colà rappresentata . Nota-
bile in questa è pure il carattere di
Annibale pel magnanimo costante odio
serbato a' Romani . Nobile è pure mar-
ziale e candido il carattere di Nicomede
figlio di Prusia re di Bitinia . Questo
re debole , ma fermo nel voler serbare
l' accordato asilo al duce Cartaginese ,
non discorda dalla storia . I Romani vi
fanno vergognosa figura per la condot-
ta*

ta del legato Flaminio col suo tribuno Albino . S' impossessano contro la fede della reggia chiudendovi Annibale per trionfarne in Roma ; ma egli col veleno che avea nella sua gemma fugge l' obbrobrio . La tragedia è regolare , son ben condotti i caratteri , la dizione convenevole al coturno . Uno de' passi da notarsi è la parlata di Annibale nella scena quarta dell'atto IV , dove rammenta le antiche sue gesta contro i Romani , ed in fatti si esprime come egli dice , *Io parlerò come combatto* . Ma in fine gli dice Flaminio , *che pretendi ?* ed egli :

Perseguitarvi , nuocer vi , atterrirvi ..

... Aizzarvi contro

Tutti i re , tutti i popoli , nemici

Firvi i soggetti , gli alleati , e s' anco

Possibil fosse , la natura e il cielo.

Fla. Folle pensier , di Roma al genio invitto

Chi può resistere ?

Annibale

Io .

Egli

Egli avendo bevuto il veleno delude la speranza del fallace Flaminio , e predice che un giorno anche Roma soggiacerà alla schiavitù , ed entrando tra' suoi la discordia il Tebro correrà di civil sangue , e gli trarrà in campo ad immolarsi di loro mano all' ombra di Annibale . Mancando dice poscia :

Nicomede ?

Nicomede

Parla che brami ?

Annibale

Odia i Romani . . . io moro.

Ma gl'ingegni Italiani hanno ricevuto dalle nostre contrade un nuovo impulso per coltivare la poesia rappresentativa . Il Governo nel passato anno 1813 aprì un Certame Drammatico eccitandogli con premii ed onori proposti per la migliore tragedia , la migliore commedia , e per due migliori melodrammi eroico e giocoso . Dicesi che sono in Napoli venuti da più regioni Italiane oltre di trenta tragedie e varie non prive di merito . Alcune hanno riportato per vanto di farsene onorata menzione,

un'

un'altra si è fregiata di una seconda corona. La *Saffo* del prelodato abate Scevola ottenne la prima corona, trasparendo in essa il patetico di Euripide ed il garbo e la grazia di *Racine*, e le fervorose faville che brillavano sul pletro della Lesbica Poetessa (a). Se questo

(a) Chi conosce le vicende co' preziosi frammenti di *Saffo* di Mitilene, non confonderà la tragedia scrittane lo scorso anno dall' Ab. Scevola con l'altra intitolata *Salto di Leucade* composta dal Pindemonte, ed impressa in Venezia nel 1800. Ciò appunto ha fatto ultimamente non so qual cianciatore privo di occhi. Per rendergli la vista, esporremo qui l'epilogo che l'istesso celebre Autore fece del suo *Salto di Leucade* nel seguente Sonetto:

„ Leucade io veggo. In questo marmo è scritto
Il delirio de' numi e degli amanti;

Ahi! qual si asconde Argolico delitto,

Sotto il velame di misterj santi,

„ Da bella greca, ma infedel, trafitto.

Vive un misero re tra smanie e pianti;

Speusippo, il figlio, Artea non han più

drutto

Su gli affetti in amar cicchi e costanti.

„ Di

(270)

sto Concorso continuerà, nella calma dell'Europa che si attende a momenti, non sarà difficile che la Drammatica prenda nuovo vigore dentro il recinto delle Alpi.

Fine della Parte I del Tomo X.

SOM.

4. Di Leride, e del Dio fra il dubbio lume
Fosca è ragion; e lo intelletto basso
Tanto s'abbuja più, quanto presume.
5. EACIDE compiangi al duro passo;
Abborro il tempio, il sacerdote, il nume,
Ed il nero detesto infame sasso.

S O M M A R I O

*Del Teatro Italiano del secolo
XVIII e XIX.*

PARTE I DEL LIBRO X

C A P O I

Tragedie Reali 3

Rinascimento della Tragedia Italiana
senza macchie secentiste 4

Lavori tragici di Pier Luigi Martelli ivi
A lui nocque in molte cose la versifica-
zione che prescelse 5

Suoi pregi ivi

Sue tragedie più accreditate 6

Delicatezza di stile, ed energia di pen-
sieri 7

imitazioni sue dell' *Ifigenia in Tauri*,
e dell' *Alcese* 9

Tragedie di Gian-Vincenzo Gravina
sommo letterato 17

Sugi

Suoi pregi da pochi avvertiti , ed in quali cose egli s' ingannò	12
Tragedie di Saverio Pansuti <i>Bruto, Sofonisba, Virginia, Sejano, Orazia</i>	14
Suoi pregi , e suoi difetti	ivi
Felice evento dell' <i>Orazia</i>	17
Il Duca Annibale Marchese tragico stimabile	18
Suo <i>Crispo</i> , e la <i>Polissena</i> lavori applauditi sin dalla prima gioventù	ivi
Dieci sue tragedie Cristiane pubblicate in due tomi nel 1729 , edizione magnifica con dieci rami eccellenti , e con note musicali	21
Carattere di tali favole	ivi
Tralle quali spiccano l' <i>Ermenegildo</i> , ed il <i>Maurizio</i>	23
Tragedie di Antonio Conti , <i>Giunio Bruto, Marco Bruto, Giulio Cesare, Druso</i> , ricche di varii pregi	28
<i>Merope</i> di Scipione Maffei	30
Di tal tragedia contansi assai edizioni ed applausi	32
Nei che le s' imputano dal <i>Voltaire</i>	33
Cattiva censura di un Anonimo fatta alla	

alla <i>Merope</i> del <i>Voltaire</i> , e del <i>Maffei</i>	35
Scrizioni all' autore nell' <i>Accademia Fi-</i> <i>larmonica</i> di <i>Verona</i>	37
<i>Demodice</i> del <i>Recanati</i> recitata in <i>Fer-</i> <i>rara</i> nel 1720	38
<i>Didone</i> impressa in <i>Parma</i> nel 1721 del <i>Bolognese Cavazzoni Zanotti</i>	40
<i>Maruffaldi</i> l'anno istesso produsse in <i>Venezia Ezzelino</i> , e nel 1725 <i>Gio-</i> <i>casta la giovine</i>	44
<i>Domenico Lazzarini</i> diede alla luce <i>Ulisse il giovane</i> col coro alla gre- ca	47
<i>Giuseppe Salio</i> suo discepolo pubblicò nel 1727 tre tragedie <i>Temisto</i> , <i>Pe-</i> <i>nelope</i> , e <i>Salvio Ottone</i> , per le quali contese col <i>Calepio</i>	48
Altre tragedie si produssero allora per l'Italia	49
<i>Movanni Bianchi</i> col nome di <i>Lauriso</i> <i>Targiense</i> pubblicò dodici tragedie	50
Anche ne fe imprimere <i>Antonio Bra-</i> <i>vi</i>	51
Il <i>Duca Alfonso Varano</i> compose <i>De-</i> <i>Tom. X</i> s <i>me-</i>	

metrio, Giovanni Giscala ed Agnese 53

Pregi di esse 54

Tragedie eccellenti di Giovanni Graneli 60

Stile elegante in tutte 62

Se ne hanno quattro *Sedecia, Manasse, Dione, Seila figlia di Jefte* ivi

Particolarità che interessano per *Sedecia* 65

Tratti eccellenti della seconda tragedia 66

Osservazioni sul *Dione* 67

E sulla figlia di *Jefte* 73

Tragedie latine di varii autori verso la metà del secolo XVIII 74

Tragedie latine del Lorenzini 75

Tragedie del Bettinelli, *Gionata, Demetrio Poliorcete, Serse Re di Persia* 77

Osservazioni su ciascuna di esse 78

Teatro tragico Francese tradotto da ottimi scrittori Italiani 88

Tre tomi di Traduzioni, ed Analisi comparative di Tragedie Greche e Francesi del Signorelli 91

CÀ-

Certame drammatico in Patma:

Continuazione delle Tragedie 93

Tragedie premiate in alcuni anni ivi

Intanto si pubblicarono diverse altre
tragedie per l'Italia 95

Ulisse del Cav. Pindemonte uscito in
Firenze nel 1778 dà loco a diverse
osservazioni 98

L'istesso scrittore nel 1804 pubblica
un eccellente *Arminio* 101

Ulisse del Franceschi pubblicato prima
dell'*Ulisse* del Pindemonte 110

La *Bibli* del Campi uscì nel 1774 112

Calto del p. Salvi 116

Ugolino uscì senza nome nel 1779 117

Altre tragedie si produssero da diver-
si 120

Lavori drammatici del p. Ringhieri 122

Due buone tragedie inedite dell'abate
Bordoni 126

Racconto ed osservazioni intorno alla
di lui *Ormesinda* 128

I *Templarj* altra tragedia inedita del
Bordoni 133

Due pregevoli passi riferiti 137.

Cattivi lavori drammatici del Sarco-
ni 143

Corradino del Salfi nel 1790 estinto
nel nascere 144

Pausania del medesimo piggior della
precedente 145

Tragedie del Pagano infelici nel tea-
tro e nelle stampe 146

Cenni dati su di esse intitolate gli *Esu-
li Tebani*, il *Gerbino*, il *Corra-
dino* 147

Lavori tragici del Barone Francesco
Cicala 155

Tragedie del marchese Pindemonte 156

Tragedie del Borsa, del Biamonti, del
Carli 160

C A P O III

*Continuazione delle Tragedie reali
al cader del secolo* 163

Carlo I Re d'Inghilterra di Alessan-
dro Moreschi lodevole ivi

Tragedie del Conte Pepoli 166

Nuovo Teatro Tragico del Pepoli

Adelinda che fa imprimere con una
lettera del Calsabigi nel 1791 172

Osservazioni su di essa ivi

Car-

<i>Carlo ed Isabella</i> dal Pepoli scritta di nuovo nel 1792 , ed impressa con una lettera del Cesarotti	183
La terza sua tragedia riformata fu l' <i>Agamennone</i> pubblicata nel 1794 con una lettera del Signorelli su tutte le antiche e moderne tragedie di Agamennone	185
Tragedie del Poeta Vincenzo Monti	187
Il suo <i>Aristodemo</i> applaudito dappertutto	189
Sciocchezze di un giornalista contro di essa	191
Il suo <i>Galeotto Manfredi</i>	193
Nuovi errori su di esso del medesimo giornalista	ivi
Il suo <i>Cajo Gracco</i> recitato nel Teatro Patriotico di Milano	195
Tragedie di Vittorio Alfieri unite nell'edizione di Parigi del 1788	197
Osservazioni del Signorelli sulle scempi critiche del surriferito giornalista	198
Carattere singolare dell' Alfieri	ivi
Particolarità notate su ciascuna delle 19 sue tragedie	200
	Os-

Osservazioni sul <i>Filippo</i>	202
Sul <i>Polinice</i>	202
Sull' <i>Antigone</i>	204
Sulla <i>Virginia</i>	205
Sull' <i>Agamennone</i>	207
Sull' <i>Oreste</i>	213
Sulla <i>Rosmunda</i>	216
Sull' <i>Ottavia</i>	217
Sul <i>Timoleone</i>	219
Sulla <i>Merope</i>	221
Su <i>Maria Stuarda</i>	224
Sulla <i>Congiura dei Pazzi</i>	226
Su <i>Don Garzia</i>	250
Su <i>Saule</i>	252
Su <i>Agide</i>	254
Sulla <i>Sofonisba</i>	241
Su <i>Bruto primo</i>	245
Su <i>Mirra</i>	247
Su <i>Bruto secondo</i>	252
In che differisce la <i>Morte di Cesare</i> del <i>Voltaire</i> dal <i>Bruto secondo</i> del- l' <i>Alfieri</i>	257
Se l' <i>Alfieri</i> abbia sinora avuto seguaci oltre del sig. Foscolo	259
Due tragedie dell' Ab. Scevola <i>Socra-</i> <i>te</i> ed <i>Annibale</i>	260
	Saf-

(281)

Stoffo altra di lui tragedia coronata 271

Sciocca imputazione fatta alla *Saffo*
di essere copia del *Salto di Leu-*
cade ivi

Sonetto dell' autore del *Salto di Leu-*
cade che n' epiloga l' argomento ivi

ERRORI

CORREZIONI

Pag. 50 , linea 22 convenuto	convento
51 , 22 tragadio	tragedie
55 , 18 elagante	elegante
85 , lin penult. della scarrezza	dalla scarsezza
176 . 8 <i>aff. eitar</i>	<i>affrontar</i>
181 , 10 <i>D giuri</i>	<i>E giuri</i>
185 , 9 <i>P. poli</i>	<i>Pepoli</i>
188 , 5 e 6 <i>dal Con- sesso Accademio</i>	<i>del Consesso Accademico</i>
195 , 2 <i>il princie</i>	<i>al principe</i>
ivi , 3 <i>al popolo</i>	<i>il popolo</i>
198 , 8 <i>stesia</i>	<i>stesso</i>
252 , 12 <i>allora , Euclea</i>	<i>allora , Euriclea</i>

**STORIA CRITICA
DE' TEATRI**

ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

**Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno**

**Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia**

TOMO X PARTE II



NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore
Metastasio nel Temistocle.

(3)

STORIA DE' TEATRI.

ANTICHI E MODERNI

PARTI II DEL TOMO ULTIMO

Teatro Italiano.

C A P O I

Tragedie Cittadine.

MI affretto a toccare il lido con questi ultimi tratti del moderno Teatro Italiano, e bramoso omai di riposo mi accingo a deporre la penna ed a prender commiato da' benevoli letterati, che hanno meco veduto il quarto anno del secondo decennio del secolo XIX.

Non ha l'Italia ricusato di accogliere nel suo recinto di simili merci oltramontane, fossero pur di quelle che la sana critica ed un gusto fine riprovano come imbrattate di fangose mate-

rie eterogenee . Così le dolorose rappresentazioni di atroci fatti privati di *Fulbaire*, *Mercier*, *Sedaine*, *Dorat*, *Arnaud*, *Beaumarchais* ec. o tutte tragiche o mescolate di tratti comici, si sono alla rinfusa tradotte e recitate dovunque ascoltansi i commedianti dell'alta Italia.

Dietro la scorta di codesti *Drammisti* francesi hanno i nostri inventate altre domestiche tragedie, e commedie lagrimanti, alcune originali, alcune tratte dalle novelle di *Arnaud* e *Marmontel* ricche miniere di scene interessanti e di lugubri pantomimi noiosamente ripetuti. Venezia singolarmente ha vedute varie tragedie cittadine simili a quella del dottor Simoni uscita nel 1787. intitolata *Eucia e Melania*, e più di una commedia lagrimante come *Teresa e Claudio* di Giovanni Greppi, nella quale il patetico e il romanzesco si vede interrotto dalle buffonerie dell'improvvisatore *Leggenza* e del falso letterato *Pirotè* entrambi scrocconi di mestiere.

23

ii

il gèlo delle lunghe moralità e delle sentenze staccate ecc. ecc.

Nel *Teatro* d'Alessandro Pepoli-les-
 si tre drammi lagrimosi in prosa: *Don*
Alonso di Zuniga, ossia il *Dover*
mal inteso, *Gernand*, ossia la *Forza*
del suo destino, e *Nancy* ossia il
Vanità dell'umana fermezza. Osser-
 vai nel *Don Alonso* molti requisiti che
 possono giustificare una tragedia citta-
 dina: intreccio condotto e disnodato
 con verisimiglianza, caratteri espressi
 con verità e regolarità ed interesse, si-
 tuazioni patetiche. Aggiungasi il pregio
 dell'invenzione e l'oggetto morale di di-
 struggersi un reo pregiudizio che soven-
 te si occulta sotto l'aspetto del dove-
 re; un atto quarto assai teatrale, ed
 una vera dipintura di Don Alfonso op-
 presso da' rimorsi nell'atto V. Il dram-
 ma è scritto in prosa, ma l'autore vi
 adopra uno stile immaginoso e poetico
 che spesso riesce soverchio studiato.
 Inverisimili non pertanto, anzi che no,
 pajonmi le angustie della terza, quarta
 e quinta scena dell'atto III. Un figlio
 che

(7)

che per una capricciosa debolezza di non abbandonare la casa dell'amata sacrifica la vita di un padre e la propria; questo padre che per non dissimile capriccio di non partirsi dal luogo dove è sepolto un suo amico da lui ucciso, espone a certa morte se stesso ed un figlio che ama; questi personaggi, dico, che per soprappiù espongono a mortal pericolo, non che il virtuoso Sancio, la stessa benefattrice ed amante Violante, lasciano nell'anima certa idea d'inverisimiglianza, ed un rincrescimento che si oppone all'effetto della compassione che si vorrebbe eccitare.

Ma nel *Gernand* raffiguri una commedia lagrimante piena di colpi scenici più che di situazioni, attese per disegni scellerati che disonorano l'umanità, frammischiata di bassezze comiche de' servi Merville e Ricauld. Aggiungasi che il dimostrare la *forza del destino* che trascina ad atrocità, non è l'oggetto più istruttivo sulla scena. E qui domandiamo con rispetto al riputato sig. *Andras*

in proposito di *Varenbon*, personaggio basso furbo e scellerato di questo dramma, come concilierebbe la sua opinione di bandire dal teatro tutti gli ampii e i gran malvagi, coll'ammettere, come egli fa, le favole cittadine e lagrimanti che ne sono piene a ricorrenza, o per meglio dire che non possono esserne prive? Dirà, che intende escluderle dalle tragedie, non da' simili drammi. Ed io dimanderò di nuovo, se più pericolosi gli stimi nelle tragedie che per la loro grandezza riverberano meno sulle persone volgari, o ne' drammi cittadineschi al popolo di fortuna e di pensare più prossimi? Tornando al *Gernand* dico che mi sembra più condannabile del *Don Alonso*, per la mescolanza delle tinte comiche ad un tragico affatto orribile. E ciò in natura, si risponderà col *Voltaire*; ma noi sostenghiamo che l'arte sceglier dee fra gli eventi naturali quelli che non distruggono il disegno dell'artista con un altro opposto. Nulla dico del dramma *Nancy* che non ho mai po-

stuto vedere ; e solo da' fogli periodici ricavò che esser dee una vera tragedia cittadina che forse non degenera in commedia lagrimate.

Evvi un altro dramma del Pepoli intitolato *Ladislao* in quattro atti, ch' egli produsse in Venezia sul teatro e per le stampe nel 1796 . Noi ne parliamo in questo capitolo dove pare che possa entrare per più ragioni . Ma l'autore li diede il titolo di *Fisedia*, cioè *canzone della natura* ristretta agli uomini . Egli pretese farlo passare per un genere nuovo , e ne diede varie leggi da osservarsi da chi volesse seguirlo nel *Ladislao* . Affinchè il leggitore che non l'ha mai avuto sotto gli occhi, possa giudicarne , ne ripeterò qui succintamente l'analisi che ne produssi nel 1798 .

L'azione di lieto fine passa in *Burla* sul Danubio e nelle montagne del *Drapac* nello spazio di più di due mesi . V'intervengono due re, una regina che tratta l'armi, una principessa innamorata di un vassallo, un militare che ama la figlia del suo re, una pastorella.

storella che amoreggia e scherza e motteggia, un veterano bevitor di vino interdettogli dall'innamorata, un astrologo sciocco avaro e furbo. Vi si parla in prosa ed in versi in ogni stile da' medesimi personaggi. Varii colpi teatrali ed alcune situazioni che interessano, hanno contribuito a cattare applauso a questo dramma in uno de' teatri di Venezia. Vi è qualche scena nell'atto I, che può lodarsene. Non così di ciò che si tratta nell'atto II. Passi che Rodolfo tornato dal Crapac in Budapest, in trenta giorni non ha colta nella reggia l'opportunità di abboccarsi colla regina Adelarda, per dirle che Ladislao suo marito vive. Sorgono però vari dubbii per gli eventi che in esso accaggiono. Sofia nella scena settima senza prenderne consiglio dall'amante si presenta e si fa conoscere ad Adelarda sua madre; Rodolfo subito propone per prima impresa di salvar l'una e l'altra. Ma perchè renderla doppiamente ardua e pericolosa per la necessità di salvarne due? Perchè Sofia

fia che non osservata è venuta ed ha in quel punto parlato alla regina, non esce dalla reggia e lascia a Rodolfo la sola cura di salvar la madre che è piena di coraggio virile? Perchè esporre una tenera fanciulla al pericolo di un precipizio per via scoscesa e per una scala in tempo di notte, quando poteva uscir di giorno, com'era venuta, dalla porta? Ecco perchè; l'autore salvata Adelarda, vuol che Sofia rimanga in potere di Otogare nel pericolo stesso della madre.

Parmi che il Pepoli per bizzarria si prefisse di congegnare una favola che da niun' altra vinta fosse in istravaganze e spropositi; e per accreditarla volle darle un nuovo titolo, e venderla come nuovo genere, ed alla perpetua irregolarità che vi semina, dà l'onore di regole per chi voglia esercitarsi in esso. Ma in sostanza questo nuovo genere detto *fisedia* altro non è che una delle favole più spropositate che uscite sieno dalla Spagna, dall'Alemagna e dall'Inghilterra, o che possano
og-

oggi di affastellare gl' inetti drammi *se-*
miserii di ultima data che scorrono di
 stranezze in istraneezze ora in versi ed ora
 in prosa . Ecco donde provengono le re-
 gole delle *fisedie* . Il *Ladislao* occupa
 due mesi o poco più ; sia dunque la leg-
 ge II *fisedica* , che non ecceda tale spazio
 di tempo . E che novità v' è in ciò , se
 un gran numero di commedie spagnuo-
 le non eccedono questo spazio , e tal-
 volta si riducono a soli dieci o dodici
 giorni ? Spazia il *Ladislao* per tutta la
 reggia di Buda , sul Danubio , pe' mon-
 ti del Crapac lontani dalla capitale del-
 l' Ungheria più giornate di cammino ; il
 luogo dunque di una *fisedia* è consi-
 mile libertà prescritto nella legge III .
 E non è questa libertà osservata nelle
 favole spagnuole vecchie almeno di due
 secoli ? Il *Ladislao* bandisce tutto quel-
 lo che suol farsi avvenire per macchi-
 na , e di ciò si forma la legge V . Ma
 questa legge si trova osservata in più
 migliaia di vecchie commedie di *spa-*
da e cappa ed eroiche ancora della
 Spagna . Il *Ladislao* si è scritto in
 ver-

versi ed in prosa ad un tempo ; sia dunque la VI legge delle *fisedie* che così si scrivano . Ma come può darsi per nuova una maniera che si trova praticata da due secoli continuati dal *Shakespear* , *Otwai* , *Dryden* ecc. nella Gran Brettagna ? L' autore del *Ladislao* mesce ad arbitrio l' interesse serio al ridicolo , e ne forma la sua legge VIII della *fisedia* . Ma in tutte le favole inglesi spagnuole ed anche francesi prima del XVII secolo si osserva la medesima legge . Nel *Ladislao* non si estende il ridicolo all' oscenità , e se ne stabilisce la legge X . Ed è forse nuova cosa che l' oscenità sia proscritta da' teatri colti ? Il *Ladislao* termina lietamente ; dunque le *fisedie* debbono aver lieto fine per la legge XIV . E tutte le favole spagnuole e di altre nazioni non terminano per lo più lietamente ? Ciò basti sul capriccio *fisedico* del Pepoli .

Non sono del gusto del secolo XVIII le favole pastorali . Appena possiamo nominarne alcuna, benchè di forma troppo

po diversa dall' *Aminta*. Pier Jacopo Martelli compose la *Rachele* in miglior metro delle sue tragedie, e merita di leggersi come degna di quel letterato, Alessandro Guidi scrisse l' *Endimione* con ariette musicali; il cui piano ed alcuni versi dicesi che appartenessero alla regina Cristina di Svezia dimorante in Roma. Monsignore Ereolani compose la *Sulamitide* che è una vaga parafrasi della Cantica. Antonio Bravi pubblicò in Venezia l' *Antillide* nel 1744, e la riprodusse riformata in Verona nel 1766. Il cardinale Ottoboni diede alla luce l' *Amore eroico tra Pastori*. Il pastore Arcade Panemio Cisseo compose la *Morte di Nicè* del 1754. Appartiene il *Paradiso terrestre* al conte Giambattista Roberti morto nel 1786.

C A P O II.

Commedie.

TOsto che si studiò *Moliere* cadde in Italia la commedia romanzesca spropositatamente ravviluppata venutaci d'oltramonti. Il Riccoboni (che avea tradotto anche *Tito Manlio* tragedia del *La Fosse*) mostrò tra' primi in Parigi colle sue composizioni che la scena comica Italiana non si pasce di pure arlecchinate.

Girolamo Gigli Sanese ingegnoso e brillante letterato sin da' primi anni del secolo consacrò parte del suo ozio alla poesia comica, insegnando in qual maniera potevano recarsi in italiano le comiche bellezze de' migliori Francesi; e nel 1704 pubblicò in Venezia i *Litiganti* ossia il *Giudice impazzito* franca ed elegante versione de' *Plaideurs* del *Racine*. Nel 1711 fe imprimere in Roma in tre atti il suo *Don Pilone* imitata anzi che tradotta dal *Tartuffo* di *Mo-*

Moliere. A lui dobbiamo ancora alcuni piacevolissimi tramezzi, tra' quali si distinse la sua *Cantatrice Dirindina*.

A quel tempo l'erudito Niccolò Amenta di Napoli nato nel 1659 e morto nel 1719 fe recitare dal 1699 in poi, ed imprimere le sette sue commedie, la *Gostanza*, la *Fante*, il *Forca*, la *Somiglianza*, la *Carlotta*, la *Giustina*, le *Gemelle*, tutte scritte in bella prosa e con arte comica sulle tracce della commedia latina, e sul gusto del Porta e dell'Isa. Esse non solo si recitarono con molto applauso in Napoli, ma in altre città italiane, e si tradussero in diverse lingue. Dorotea *Levermour* ne trasportò quattro in inglese (a).

Isabella Mastrilli duchessa di Marigliano fe imprimere nel 1703 la sua commedia il *Prodigio della bellezza*: il dottor Annibale de' Filippi da Serignano fe pubblicare in Firenze nel 1705 la

(a) Vedi il *Giornale de' Letterati d'Italia* nel tom. Vill, e la *Bibliothèque Italique* tom. VII.

la sua commedia *i due Bari* : Pietro Piperni di Benevento diede fuori nel 1702 la sua *Contadina Marchesa*. Niccolò Salerno se uscire per le stampe nel 1717 il *Gianni Barattiere*. Questi letterati sin dall'incominciar del secolo XVIII mostrarono gusto ed intelligenza in tal genere di poesia. Ma inimitabile nel dialetto napoletano fu la grazia di Gennantonio Federico Curiale di Napoli morto dopo il 1750. Le commedie li *Birbe* ed il *Curatore* in prosa mostrano i suoi talenti comici singolarmente nelle dipinture felici de' caratteri, senza parlare della regolarità che si osserva in queste favole. Anche Pietro Trinchera di professione Notajo intorno all'epoca medesima compose altre due commedie nel dialetto napoletano, intitolate la *Gnoccolara* e *Notà Pettolone* che non iscarseggiano di grazia e di salsa dizione in quel dialetto nè di regolarità e di acconce dipinture de' costumi volgari e de' caratteri che imita.

Il marchese Scipione Maffei con due commedie in versi il *Raguet* e le *Ce-*

rimonie regolari e bene scritte combatte due difetti del suo tempo , i quali pur sussistono in qualche popolazione, cioè il corrompimento del patrio idioma coll'uso delle formole francesi , caricatura che fornisce molti buffoni alle scene , e l'importunità ristucchevole de' molesti complimenti voti di sincerità , I versi dilombati e la languidezza della favola le rendono meno accette .

Giulio Cesare Beccelli compatriotto ed ammiratore del Maffei dal 1740 al 1748 pubblicò in Verona e in Roveredo sette commedie *i Falsi Letterati* , *l'Ingiusta Donazione* ossia *l'Avvocato* , *l'Agnese di Faenza* in versi , *la Pazzia delle pompe* , *i Poeti Comici* , *l'Ariostista* ed il *Tassista* . In esse col gusto che richiede la commedia si dipingono e si motteggiano le ridicolezze e i difetti della letteratura pedantesca , e i partiti capricciosi intorno a i nostri epici ed a' poeti comici de' suoi giorni.

Il grazioso Giambatista Fagioli compose in Firenze varie commedie in prosa ingegnose e piacevoli , nelle quali
egli

egli stesso rappresentava con plauso il carattere di Ciapo contadino fiorentino. La regolarità, il motteggiar salso, la naturalezza e vivacità de' ritratti ne costituiscono il merito, e piacque a' volgari ed agl' intelligenti.

In prosa scrisse pure il dottor Jacopo Angelo Nelli le tre sue commedie impresse in Lucca nel 1751, i *Vecchi Rivali*, la *Moglie in calzon*i e la *Serva Padrona*, nelle quali con sale comico satireggia alcune debolezze e varii vizii popolari. Sono parimente scritte in prosa le quattro commedie regolari e ridicole di Simone Falconio Pratoli: la *Commedia in commedia*, il *Podestà del Malmantile*, il *Furto onorato*, la *Vedova*. Scrisse in prosa eziandio Vincenzo Martinelli il suo *Filuzio Medico* commedia mentovata dal Maffei e pubblicata nel 1729. La *Marchesa di Prato* falciato del marchese Girolamo Teodoli anche in prosa dipinge acconciamente i caratteri che motteggia, ma l'azione procede con non poca lentezza.

Domenico Barone marchese di Liveri,

ed il celebre Pasqual Gioseffo Cirillo verso la metà del secolo XVIII si fecero ugualmente ammirare in Napoli colle loro commedie calcando diverso sentiero.

Il marchese di Liveri ebbe la sorte di rappresentare le sue commedie alla presenza di Carlo III Borbone sin da' primi anni del regnato di lui; e le pubblicò per le stampe dal 1741 al 1756 in circa. Eccone i titoli: l' *Abate*, il *Governadore*, il *Corsale*, il *Giansecondo*, la *Contessa*, la *Claudia*, il *Cavaliere*, gli *Studenti*, il *Solitario*, l' *Errico*. Tutte sono romanzesche nell'intreccio, piene di colpi di scena e di situazioni inaspettate, e terminano con più paja di nozze. Vi si dipingono però con mirabile esattezza i costumi e le maniere correnti del suo tempo, ed il ridicolo, specialmente del ceto nobile poco culto, è rilevato con grazia e maestria. L'imitazione de' personaggi che parlano nel dialetto napoletano ha somma verità e piacevolezza; là dove quella de' personaggi che usano la lingua
to-

toscana, ha qualche stento sì per certe trasposizioni aliene dalla lingua e del genere comico, sì per alcune maniere di dire toscane ma poco toscanamente collocate.

Chi però servi di esempio al Liveri, o chi potrà seguirlo nell'imitare con indicibile verisimiglianza e col decoro che caratterizza la sua commedia? Chi nell'esatta proprietà del magnifico apparato scenico che ne anima l'azione? Un'adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due signori grandi col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del *padiglione* nell'*Errico* che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un grande evenimento: i personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza polita; tutte queste cose quando

più si vedranno sulle scene comiche? L'artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloquii, che presentava l'immagine parlante di una parte della città, o di una gran casa, e sbandiva dal palco l'inverisimile desolazione delle gran piazze e contrade; là dove in ogni altro paese per un ridicolo miracolo poetico veggonsi sempre solo que' due o tre personaggi che piace allo scrittore d'introdurvi. I Greci non cadevano in tale inverisimiglianza col presidio del coro fisso; ma Domenico Barone che n'era privo, seppe introdurre i suoi personaggi a favellare senza rendere le strade solitarie, la qual cosa dee osservarsi nella lettura delle commedie Liveriane colla descrizione della scena. Il sagace Carlo Goldoni stimò di aver compreso dalla fama che ne correva, la maniera di sceneggiare del Barone, e volle provarsi ad imitarla nel *Filosofo Inglese*, ponendo alla vista più colloquii in un tempo stesso; ma non ne fu approvato, e ci avvertì, nell

nell'imprimerlo che niuno gli aveva detto bravo per questo . Narrandoci questa indifferenza dell'uditorio Veneto, volle tacitamente insinuare l'inutilità dell'artificio Liveriano, in vece di dedurne, come dovea, di aver formata una copia esangue di un originale vivace . Si occupò il Goldoni tutto nella posizione esteriore mal motivata, e non si avvide che mancava alla propria imitazione l'essenza, l'anima che dovea renderla interessante . Quest'anima che tutto opera in simili posizioni, consiste in *renderle verisimili e necessarie*, e tutto ciò mancò all'imitazione che volle farne nel suo *Filosofo* . E che parte poteva prendere lo spettatore all'insipido giuoco di Lorino con Maddama ? Alla cena che fa il dì lei marito sul balcone ? Che verità si ravvisa nella collocazione di tali personaggi, senza verun perchè e fuori del consueto lor modo di vivere, a giocare e cenare dove mai ciò non fecero ? E queste azioni poi per se stesse aveano qualche importanza ? Aveano in oltre qualche rapporto

accessorio almeno col fatto del Filosofo? Quando codesta scempiata posizione di figure non è che semplice disposizione arbitraria, diviene una violenza inutile che si fa alla verità per addormentar lo spettatore in vece di riscuoterne de' bravi.

Il celebre Pasqual Gioseffo Cirillo gran letterato avvocato e giureconsulto sommo, senza la pompa delle favole Liviane richiamò sulle patrie scene gli artifici comici venutici da Menandro e da Terenzio. Scrisse per quanto io so, tre sole commedie interamente, il *Notajo* ossia le *Sorelle* rimasta inedita, la *Marchesa Castracani* eccellente pittura della vanità plebea che aspira a sollevarsi dal fango e viricade con accrescimento di ridicolezza. S'impresse questa senza saputa dell' autore imbrattata di aggiunzioni di altra mano; ma si è recitata molte volte con applauso grande per la grazia che vi regna e pe' contrasti de' ben dipinti caratteri. L'altra commedia che neppure si curò l'autore di fare imprimere, è il *Politico* da
me

me veduta solo accennata a soggetto ,
come sono tutte le altre ingegnose favole del Cirillo , il *Saturno*, il *Metafisico* , i *Mal'occhi* , il *Dottorato* , il *Salasso* , l' *Amicizia* .

Dopo del Liveri e del Cirillo scrissero altri napoletani sulle loro tracce senza farli dimenticare . Il sacerdote Giovanni Tucci scrisse due commedie la *Ragione* ed il *Dovere* , da me vedute rappresentare in case particolari nella mia fanciullezza ; ma non so che siensi pubblicate per le stampe . Gioacchino Landolfo compose *Don Tiberio burlato* , il *Cassettino* e la *Contessa Sperciasepe* che non mancano di buoni colori comici . Giuseppe Sigismondo produsse *Donna Beatrice Fischetti* ovvero i *Figliastri* impressa verso il 1770, il *Fantasma* che è una imitazione del *Tamburro Notturmo* uscita nel 1773, l' *Alchimista* , ed il *Matrimonio per procura* stampata nel 1777 . In questo regna un ridicolo di parole che spesso procede da idee di schifezze o di oscenità . Anche il valoroso scrittore della
Sto-

Storia Civile e Politica del Regno di Napoli Carlo Pecchia che coltivò pure l' amena letteratura felicemente, compose l' *Ippolito* commedia pubblicata nel 1770, in cui si rileva con mano maestra il mal costume e le massime perniciose che nascono dall' educazione ; ma le tinte tragiche mescolate alle grazie comiche ne alterano il genere .

Francesco Grisellini veneziano nel 1754 pubblicò in Roveredo che nominò Libertapoli una commedia su i *Francs Maçons* intitolata *I Liberi Muratori in prosa di Ferling Isac Creus fratello operaio della Loggia di Danzica*.

Nel 1739 si pubblicò in Venezia, e si reimprese in Napoli nel 1740 una favola curiosa che mescola a molti tratti di farsa la piacevolezza comica contro i ciechi partigiani del linguaggio cruscante . S' intitola il *Toscanismo e la Crusca*, ossia il *Cruscante impazzito tragicommedia giocosa* ,

Uscì in Firenze nel 1760 i *Letterati* commedia nuova , in cui un
gof-

goffo mercante fallito asino in tutti i sensi è costretto dalla fame a passar per filosofo e principe de' letterati, e si millanta unico scrittore d' iscrizioni latine che trascrive all'impazzata, e pompeggia resupino d' un gergo neologico inintelligibile, e di una scienza libraria per cui distingue al tatto i libri del XV e del XVI secolo. Un mercenario *Dottor Falloppa Giornalista antiquario* di mestiere, vorrebbe alla prima screditarlo; ma messer *Torchio* fautore dell'ignorante fallito guadagna in questa guisa il giornalista:

„ Torc. Avreste difficoltà a metterlo nel vostro Giornale de' Letterati? ”

„ Fall. Che dite mai, Messer Torchio! E la buona fede d' un Giornalista? E l' onore della letteratura? Non posso certo. ”

„ Torc. Non potete? Non occorre altro. ”

„ Fall. Aspettate, e ditemi per grazia, mi sapreste insegnare dove potrei trovare dodici bottiglie di
vin

vin vecchio di Cipro? che ho finito il mio ! ”

„ Torc. (Ho inteso) « Vi sarà il vino di Cipro . ”

„ Fall. E sei libbre di cioccolatte? ”

Falloppa persuaso dalle ragioni di Torchio scrive il paragrafo seguente : *È arrivato in questa città un gran letterato . . . possiede varie cognizioni, e particolarmente diverse scienze utili all' umana società . Nel foglio venturo si darà notizia delle sue opere stampate e da stamparsi, che faranno grande onore alla letteratura Italiana .* Torchio gli dice : *Questo è troppo ; è un ignorante ; cosa volete che stampi ? Non importa ,* replica Falloppa , *queste sono le formalità solite di noi giornalisti .*

Agatopisto Cromaziano, ossia il Buonafede volle nel 1754 pubblicare in Faenza in versi sdruccioli i *Filosofi fanciulli* che chiamò *commedia filosofica* . Vi adopera tutto il sale aristofanesco e plautino per ridersi de' filosofi di ogni aria e di ogni secolo , come egli

egli dice nel prologo , e soggiugne :

*Verran per ora Egizii e Babilonici,
Traci', Milesii , Clazomenii , ed
Attici,*

*E poi verranno ancor su queste
tavole*

*Angli , Germani , Franchi , Ispa-
ni , ed Itali .*

Gran piacevolezza di motteggi campeggia nell'azione , e tutta l'erudizione seminata nelle *Annotazioni* .

Terenzio ebbe nel secolo XVIII un ottimo traduttore in monsignor Niccolò Fortiguerra ; e più di un letterato prese a recare in italiano o tutte , o alcune delle commedie di Plauto . L'erudito Angelio tradusse in Napoli tutte le commedie di Plauto con molta intelligenza de' due idiomi . Rinaldo Angelieri Alticozzi ne fece italiane tre , intitolandole il *Testone* , i *Due Schiavi* e i *Gemelli* che uscirono nella *Biblioteca Teatrale* in Lucca . Aurelio conte Bernieri di Parma tradusse il solo *Trinummo* chiamandolo i *Tre oboli* , e vi adoperò un nuovo verso di dodici sillabe , come il seguente

Que-

Questa più d'altra leggiadra e più pudica ,

ad imitazione di quello che usarono gli Spagnuoli del XV secolo , che Antonio Minturno nel XVI propose agl' Italiani , allorchè i letterati a gara gi-
vano in cerca di un verso che equiva-
lesse all' antico giambico .

Una bella versione inedita abbiamo dell' *Epidico* di Plauto fatta dal già lo-
dato Placido Bordoni , ed a me corte-
semente da lui rimessa nel 1796 (a).
È notabile per una fedeltà signorile che
talmente manifesta le grazie latine nelle
maniere italiane che pajono originali .
Per darne un saggio trascriveremo una
parte della scena seconda dell' atto II .
Epidico aveva inteso da parte il dise-
gno de' vecchi Apecide e Perifane per
la spina della sonatrice che punge il
cuo-

(a) Mi fu involata colle due di lui trage-
die, e col mio *Sistema melodrammatico*, come
dicemmo, in mia casa, stando io lontano, nel
1799.

nore di quest'ultimo; e sul panto fabbrica la sua macchina e la colorisce bellamente per ismungerne la borsa. E introduce con avvisare che quelli che andarono alla guerra di Tebe, ritornano alle loro case. Chi può (gli dice) aver tutte queste notizie? (risponde Epidico) che ho vedute tutte le strade piene di soldati. Prosegue:

„ Epid. Quanti prigionieri poi non ho veduto! Quanti ragazzi! quante ragazze! Chi ne aveva due, chi tre, alcuni sino a cinque. Che concorso, che folla di gente! I padri vanno ad incontrare i loro figliuoli che vengono dall'esercito.”

„ Per. L'impresa non poteva andar meglio. ”

„ Epid. Non vi dico niente delle cortigiane: tutte quelle che sono in Atene, vedevansi uscite dalle loro case azzimate e linde andar incontro a' loro amanti, nulla obbliando per accalappiarli; e ciò che mi diede più nell'occhio si fu, che
qua-

b. Epid. In qual maniera? ” -

» Per. Chiamano col nome di *laccinici* certi loro vestiti . Queste continue mode , queste eterne novità obbligano gli uomini alla fine a vendere i loro effetti per contentar le loro belle ” ecc.

L'istesso prelodato Bordonì fece primanti varie buone versioni di commedie francesi , la *Metromania* del *Piron* , il *Bugiardo* di *P. Corneille* , i *Litiganti* del *Racine* , il *Malvagio* del *Gresset* .

Mentre tante commedie tutte regolari e piacevoli ed ingegnose per lo più componevansi dagli eruditi , il teatro istrionico nell' alta Italia , e singolarmente in Venezia non sapeva privarsi delle mostruosità , e delle maschere . Nato in tal città il celebre avvocato *Carlo Goldoni* l' anno 1707 , sembra che ben per tempo egli fosse tratto alla poesia teatrale . In età di otto anni fece una commedia . Educato alle lettere per tempo acquistò gusto , e concepì disprezzo per le irregolarità dell'

presentazioni comiche de' commedianti di mestiere . Per buona sorte all'età di anni diciassette avuta nelle mani la *Mandragola* del Machiavelli la lesse dieci volte , non tardò molto a desiderare la riforma del teatro trionfo (a) . Questo buon pittore della natura , come lo chiamò *Voltaire* , prima di fare assaporare agl' istrioni la commedia di carattere dal Machiavelli di buon' ora mostrata sulle scene di Firenze , servì al bisogno , ed al mal gusto corrente . Entrò poi nel cammino sulle orme di *Moliere* ; deviò in seguito alquanto alterando ma con fermezza l'errore il genere ; e terminò di scrivere pel teatro , additando a' Francesi essi la smarrita via della bella commedia di *Moliere* . Queste sono l'epopea e le differenti maniere delle favole Goldoniane . *Amalasunta* tragedia

(a) Ad altro io non aspiravo (dice nelle sue memorie) che a riformar gli abusi del teatro francese .

Urtica, *Belisario*, *Rosinella*, *Rinaldo di Montalbano*, mostri sceneggiati ed utili a' comici, furono da lui in certa maniera rettificati, e l'occuparono intorno al 1734. L' *Uomo di mondo* ed il *Prodigo* a soggetto entrambe, la *Donna di garbo* scritta interamente, ed il *Servo de' due Padroni*, argomento suggeritogli dall' eccellente Arlecchino Antonio Sacchi, lasciarono intravedere il genio che givasi per gradi di sviluppare. Il *Figlio d' Arlecchino perduto e trovato*, il *Mondo della Luna*, le *trentadue disgrazie di Arlecchino*, i *Cento e quattro Avvenimenti*, altro non furono che farse piacevoli destinate a far valere l' Arlecchino. Savie critiche soffersero l' *Uomo prudente*, i *Gemelli Veneziani*, il *Poeta fanatico*, l' *Incognita*, il *Padre di famiglia*. La mano del buon pittore dispiegò franchezza ed energia nella *Locandiera*, nelle *Donne puntigliose*, nella *Vedova scaltra*, nel *Moliere*, nelle *Donne curiose*, nella *Serva amorosa*, nella *Figlia obbediente*, ne

Pun-

Puntigli domestici, nel *Filosofo Inglese*, nel *Feudatario*, nell' *Avventuriere onorato*, nel *Ciarlone imprudente*, ed in altre. Ma chi non vede il maestro nella *Putta onorata*, nella *Buona Moglie*, nel *Caffè*, nel *Cavaliere e la Dama*, nella *Pamela*, nell' *Amante militare*, nell' *Avvocato Veneziano*? Lasciamo alla rigorosa critica di notare le lunghe aringhe morali de' Pantaloni, i motti talvolta puramente scenici, qualche deferenza per gli attori, la non buona versificazione, le mutazioni di scena in mezzo agli atti ecc. ecc. Vedgiamo noi nell' ultime sette commedie singolarmente i quadri inimitabili de' costumi correnti, la verità espressiva de' caratteri, il cuore umano sviluppato con maestria. L' anno 1753 cercando sempre nuovi argomenti, e nuove vie di piacere coll' accoppiar lo spettacolo alla piacevolezza e all' interesse, compose la *Sposa Persiana*, e negli anni seguenti *Ircana in Julfa*, ed *Ircana in Ispaan*, che ne seguitano la storia romanzesca, tutte e tre in versi.

martelliani, ed in cinque atti. Commedie che debbano esser chiamate o commedie lagrimali, o drammi, o rappresentazioni tragicomiche (perocchè alle dicolezze di Curcuma si uniscono situazioni tragiche, gran passioni e comunisti pericolosi) esse riuscirono mirabilmente sulle scene.

Questo fecondissimo scrittore di circa cencinquanta commedie, cui tanto debbono le scene veneziane, e che tanto fe onore all' Italia, era già vicino a conseguire, che i commedianti deponessero per sempre le maschere. Ma soffrì tante guerre suscitate da' partigiani del mal gusto, e dagl' invidiosi calunniatori di mestiere, che annojato dell' ingiusta persecuzione cedè al tempo, e cangiò cielo. L' accolse Parigi nel 1761; e quivi ebbe agio di ritornare alla commedia di carattere, e col *Burbero benefico* (le *Bourru bienfaisant*) scritto in francese, che gli produsse oro ed onore, col *Curioso accidente*, e col *Matrimonio per concorso*; mostrò a quella colta nazione quan-

quanto erasi essa dipartita dalla vera commedia colle sue rappresentazioni lubbriche. Egli ebbe colà una pensione che gli fu tolta nella grande rivoluzione della Francia; ma sebbene gli venne poscia restituita, ne godè molto poco, essendo morto a' 9 di febbrajo del 1793.

Se l'abate Pietro Chiari avesse, come gli conveniva, secondato le sagge vedute del Goldoni, migliorandolo soltanto nella lingua, nella versificazione, e nella vivacità richiesta nelle favole per chiamar l'attenzione; il teatro istriano non sarebbe ritornato agli antichi abusi, e le maschere inverisimili si sarebbero convertite in caratteri comici umanii graziosi e piacevoli. Ma egli si appigliò ad incoraggiare i comici a conservar le, ed a fornirgli di commedie fatte a tale oggetto, e di drammi romanzeschi pieni di colpi teatrali per cattar meraviglia. Le sue favole il *Kou-Lican*, e le *Sorelle Cinesi* si scrissero con tali idee. Egli verseggiava meglio del Goldoni, ma non coloriva col pen-

(60)
nello della natura, che l'altro imitava con franchezza. Egli scrisse in versi martelliani la maggior parte delle sue commedie che s'impresero, se non m'inganno, in dieci tomi. Un gondoliere Veneziano che cambiò il remo per la penna, e la gondola pel tavolino, scrisse anche commedie in versi martelliani.

Mentre dividevasi il popolo tra Goldoni e Chiari, e sulle loro produzioni comiche si piatava ne' caffè di Venezia, comparve per terzo il conte Carlo Gozzi che finì di ristabilire tutte le passate stravaganze del teatro istrionico. Da prima quest' uomo di lettere pieno d'ingegno quasi scherzando prese a combattere i due competitori; e si contentò di provar col fatto, che il concorso del popolo non era argomento sicuro del merito de' loro drammi. E per conseguirlo ricorse al solito comune rifugio del meraviglioso delle macchine, e delle trasformazioni, e degl'incantesimi, molla sempre attivissima sugli animi della moltitudine. Rinsei dunque

que nell' intento che si prefisse , e si attenne poi da buon senno al sistema delle sue *fiabe* . Scrisse il *Corvo* , il *Re Cervo* , l' *Oselin bel verde* , i *Pitocchi* , i *Tre Aranci* , il *Principe Jenaro* , il *Mostro Turchino* , la *Dama serpente* . Le perturbazioni tragiche , le piacevolezze comiche , le favole anili , le metamorfosi a vista , un fondo di eloquenza poetica , e di riflessioni filosofiche concorsero a formare i nominati mostri teatrali lusinghevoli a sufficienza che sedussero il popolo Veneziano , sostennero in que' teatri il malgusto , e distrussero l' edificio che aveva elevato il Goldoni . Il Gozzi ebbe un imitatore in Giuseppe Foppa .

Sembra che a toglier forza al falso argomento del Gozzi patrocinatore delle irregolarità , e stravaganze teatrali , uscita fosse da Bologna una nuova luce per richiamare il popolo alla buona commedia . Il marchese Francesco Albergati Capacelli , oltre alle traduzioni che fece delle tragedie francesi , calcando il dritto sentiero , pubblicò in Ve-

ne-

nezia in più volumi un *Nuovo Teatro Comico* composto di favole grandi e piccole, di uno o due atti, in versi ed in prosa. Singolarmente se ne applaudiscono il *Saggio Amico*, il *Prigioniero*, l'*Ospite infedele*, i *Pregiudizii del falso onore* &c. Sulla scena de' comici Lombardi si videro più volte sempre acclamate, e tanto frutto essi ne raccolsero che dovevano guarirli degli invecchiati abusi che fra essi regnavano. I teatri degli amatori dell'arte rappresentativa posseduta eminentemente dal marchese Albergati, non han lasciato di risuonare delle commedie di questo cavaliere bene intenzionato al pari del Goldoni per la riforma delle scene italiane.

Il conte Pepoli cooperò parimente a conservare alla musa comica il festevole borzacchino. Ne' quattro tomi da me veduti del suo *Teatro* pubblicò quattro commedie in prosa: l'*Impresario* di due atti dipintura comica e naturale bene espressa: i *Pregiudizii dell'amor proprio* in tre atti, e cui

ca-

Caratteri mi sembrano più studiati di quelli che la natura presenta, la *Scommessa* ossia la *Giardiniera di spirito* in tre atti, la quale supplisce colla scaltrezza all'effetto che producono *Parmela* e *Nanina* coll'amore, e con poco fa perdere la scommessa alla baronessa tirando il Contino di lui nipote a sposarla; i *Pazzarelli* ossia il *Cervello per amore* in due atti con ipotesi alquanto sforzate e con disviluppo poco naturale, che è non pertanto una piacevole dipintura di que' vaneggiamenti che se non conducono sempre gli uomini ai mattarelli, ve gli appressano almeno. Trovasi nel tomo V che non vidi altre due commedie, il *Bel Circolo* ossia *l'Amico di sua Moglie*, ed il *Progettista*, nelle quali non dubito che vi si abbia ad ammirare la vivacità e l'arte all'autore non ignota di ben rilevare il ridicolo de' caratteri.

Il programma della corte di Parma che produsse cinque tragedie coronate, e ridestò in altri Italiani l'amore per la tragedia, non ha fornito al teatro
ita-

italiano che sole tre commedie . È ciò forse avvenuto perchè non tutti si adattano a scrivere commedie in versi e senza esser deboli e bassi, o senza elevarsi alla nota tragica? O perchè maggior difficoltà s' incontra in iscerre i tratti più espressivi dal vastissimo campo della natura come far debbe il comico poeta, che in calcare le orme del picciol numero di scrittori che il tragico prende a modelli? O perchè i grandi affetti son sottoposti a minor variazione coll' correr dell' età; là dove i costumi i caratteri le maniere cambiano si spesso foggia e colore, onde avviene che gli scrittori comici passati possono di poco soccorrere i presenti? O finalmente perchè, come l' addita Orazio, la commedia porta seco un peso tanto maggiore quanto minore è l' indulgenza con cui è riguardata?

Ecco le tre commedie coronate in Parma: il *Prigioniero* già nominato dell' Albergati onorato colla *prima* corona del 1774: la *Marcia* dell' abate Francesco Marrucchi che nel 1775 otten-

~~tenne~~ la seconda corona : è la *Faustina* di Pietro Napoli-Signorelli cui si assegnò la prima corona del concorso del 1778 (a) questa commedia lonta-
na

(a) L' indiscretezza dell' oscuro follicolario che prese il nome di *Venace* per antifrasi autore del *Colpo d'occhio sulla letteratura italiana* ch'egli vede a suo modo, ci obbligò nel 1790 a narrare ciò che abbiamo taciuto tanti anni, ed oggi non istimiamo di sopprimere.

Fu la *Faustina* inviata al concorso del 1778, venne il dì prefisso alla decisione accademica, e non si premiò favola veruna; l'autore stampò la sua *Faustina* nel 1779. Nel prendere da Napoli la volta verso Madrid passa per Parma per domestici affari; e distribuisce di tal commedia alcune copie fra cavalieri e letterati che adornavano quella città. Peccato! gli fu detto; perchè avete stampata questa commedia? perchè non la mandate al concorso? Il Sovrano è sommamente desideroso di veder qualche favola coronata, e questa vostra era appunto al caso. Erano gli stessi rispettabili giudici della Deputazione Accademica che ciò dicevano concordi ma separatamente. Come, signori, non avete avuta nelle mani questa favola manoscritta? Sei giudici distinti per

L' autore in seguito scrisse una commedia in due atti in versi intitolata la *Critica della Faustina* di un genere diverso, che pensava di produrre in' suoi *Opuscoli Varii*, ma poi si astenne dal pubblicarla.

Nel 1781 compose il Napoli-Signorelli un' altra commedia tenera parimente in versi ed in cinque atti intitolata la *Tirannia domestica* ovvero la *Rachele*. Volle mostrare in essa come potevasi satireggiare comicamente l' abuso de' nobili e de' ricchi che gli contraffanno in tutto, i quali costringono le loro donzelle a chiudersi ne' chiostri

Or come il ridevole folliculario *Verace* osa entrare nelle intenzioni di un Sovrano che lo smentisce co' fatti? oltraggiare persone che egli non dovrebbe se non rispettare per tutte le ragioni? abusar dell' insolita pazienza del Napoli Signorelli? Sapesse almeno codesto pittocco della valle di Elicona che cosa sono le favole di *Mercier* e di *Villi*, e che cosa è la *Faustina*! Egli è il più deplorabile de' *Wasp*, de' *Freloni*, de' *Fallappa* e de' *Nicasii Melverme*.

stri per non recare scapito alle sostanze della famiglia destinate a passare a' primogeniti. Simile disegno intrapresero in Francia gli autori della *Melania* e dell' *Eufemia*, ma con mal consiglio e con niun frutto ne fecero due rappresentazioni tragiche e lugubri senza merito e senza fortuna. Rimase la *Tirannia domestica* inedita sino al 1793 quando si è pubblicata nel terzo volume de' nominati nostri *Opuscoli*. Il matritense don *Leandro Fernandez de Moratin* trattenendosi in Bologna dopo i suoi viaggi in Francia, in Inghilterra e in Italia, ebbe in pensiero di tradurre tal commedia in castigliano. Ignoro presentemente se l'abbia eseguito; ma a' 14 di maggio del 1796 ne rimise all' autore per saggio alcune scene. Non increscerà per avventura a' leggitori di vederne uno squarcio e notare la corrispondenza della versione coll' originale. È tratto dalla nona scena dell' atto quarto. Il traduttore dà ad Eugenio e Rachele i nomi di *Carlos* ed *Isabel*.

(50)

O R I G I N A L E

Rachele

*Oh momento fatal che mi rischiarò,
Ma che il rigor del mio destin non
cangia!*

*E come oddio! tanti anni senza
scrivermi,
Senza avvisarmi!*

Eugenio

*Anzi i miei fogli invano
Al Duca indirizzai per te e per lui,
Alfin risolsi scrivere ad Emilio,
E di Rachele a lui novelle io chiesi,
E l'avvisai del mio ritorno ancora.*

Rachele

*Oimè, tutto comprendo! oh tirannia,
Come ben mascherasti il tuo sem-
biante.*

Eugenio

Or che risolvi?

Rachele

*Nulla a me rimane,
Eugenio, più a risolvere.*

Eugenio?

Che dici?

E abbandonar mi vuoi?

Ra.

(51)

Rachele

Non per un altro.

Eugenio

Nè mi vedrai mai più?

Rachele

Per nostra pace.

Eugenio

Pretendi dunque il mio morir?

Rachele

Non mai.

*Anzi quei dì che la mia pena in-
terna,*

*Che nel sen chiuderò torre mi debbe,
Implorerò dal ciel che a lui gli
accresca,*

*Che fu parte di me... che di mia
vita.*

*Esser signor dovea... (sento mo-
rirmi!)...*

*Vivi, e di me ti risovvieni. E quando
Pur (che il dovrai) altra, non già
più fida,*

Ma più felice, occuperà quel loco...

Eugenio

*Ah tu vuoi che a tuoi piedi io ver-
si l'anima!*

d 2

Ra-

Rachèle

Dì: Rachel meritò miglior ventura,

Eugenio

*No, non sperar ch' Eugenio soprav-
viva*

Alla perdita tua.

Rachele

Saprà Rachele,

*S' è ver che nel tuo petto ancor
comanda . . .*

*Ma par che a questa parte i pas-
si volga*

La Contessa col padre . . addio...

Eugenio

Mi lasci? ...

Per un capriccio!

Rachele

Per una parola ...

E per un tradimento!

Eugenio

Addio . . .

Rac.)

Eug.)

Per sempre!

Eugenio

Oh chi potesse senza trasgredire

(53)

Il comando di lei spirar sul punto!

Rachele

È svanita ogni speme!

Eugenio

Io l'ho perduta!

T R A D U Z I O N E

Isabel

» Desengaño cruel, que no aménora
» mi desdicha fatal? Ay Dios! y como
» pasar sin escribirme tantos años,
» sin avisarme?

Carlos

» Te escribi mil vezes
» dirigiendo las cartas à tu padre.
» Todo fue inútil! à tu hermano
embio
» las últimas, y en ellas le pedía
» noticias de Isabel, y le avisaba
» de mi venida.

Isabel

Ay Dios! ya lo com-
prehendo

» Como ha sabido un proceder tirano
» con astucias cubrir!

Carlos

» Y qué resuelves.

d 3

Isa-

Isabel

» En esta situación nada me queda
» que resolver.

Carlos

» Ay triste, y me abandonas?

Isabel

» Por otro no.

Carlos

» Que no he de verte nunca?

Isabel

» Nuestra quietud lo pide.

Carlos

» Con que debo
» morir, y tu lo mandas?

Isabel

» No, no pienses
» que yo procure tal: antes llegando
» al punto extremo de mi vida, oprimida
» de este oculto dolor, pediré al cielo
» que alargue el curso a la de aquel
» que ha sido
» dulce parte de mi... que ser debía
» de mis acciones dueño. Ay vive,
» y siempre
» de mi te acuerda... Yo fallezco!
» y quando

» (que

(55)

» (que al fin así ha de ser) otra
dichosa

» mas que yo, no mas fiel, ocupar
logre

» a quel lugar . . .

Carlos

» Ay ! tu quieres que espire
» de dolor à tus pies !

Isabel

» Di : la cuitada

» Isabel mereció mejor destino !

Carlos

» No esperes , no , que si te pierdo,
yo viva .

Isabel

» Si algun dominio sobre ti conservo,

» Yo sabré . . . Mas parece que à
esta parte

» mi padre y la Condesa . . . A Dios

Carlos

Me dejas

» así por un capricho !

Isabel

No , por una

» palabra que . . . por un alevé engaño !

d 4

Car-

Carlos

» A dios !

Isabel) y para siempre !

Carlos)

Carlos

Oh quien pudiera

» sin ofenderla mas, morir al punto !

Isabel

» No ay esperanza , no !

Carlos

» Yo la he perdido !

Oltre le nominate produsse l'autore in due atti in prosa la *Commedia Nuova* tradotta dal castigliano dalla *Comedia Nueva* del lodato *Leandro de Moratin*. Il Signorelli segue l'originale, usando solo di qualche libertà nel rilevare vie più i piacevoli caratteri di *Donna Rosina* e *Don Ermogene* (a).

(a) Trovasi tal commedia impressa nel IV. volumetto de' riferiti nostri *Opuscoli Varii* pubblicato nel 1795. Qualche commedia di *Picard* del lodato *Moratin*, tradotta dal medesimo trovasi nell'*Anno Teatrale* pubblicato in Venezia nel secolo XIX. Ma non mai l'autore ha permesso che si pubblicassero per le stampe le sue

I commedianti riceverono un nuovo soccorso dall' esgesuita piemontese Camillo Federici . Commediante infelice a ragione (dicesi) della sua figura , per riparare a i torti di questa con l' ingegno , prese a scrivere commedie di più specie per l' ottima compagnia lombarda di Giuseppe Pelandi , delle quali ancora oggi si vede una parte ripetersi in qualche paese . Nell' edizione prima di Torino del 1793 e 1794 s' impressero in sei volumi , e si reimpressero nel 1794 in Firenze . Non pare che il maggior trionfo dell' autore provenga dalla piacevolezza e dalla forza comica . Conduce però spesso varie situazioni interessanti , rileva con vigore la culta bricconeria e insinua la morale e la virtù . Le sue favole tutte in prosa , eccetto una , sono di genere differenti . Alcune sono *lagrimanti*, alcuna *tragica*, altre ripie-

ne.

commedie in prosa il *Nemico Generoso* , gli *Amici del Tempo buono* , i *Due Avventurieri* , l' *Intoppo inaspettato* , la *Bacchettona* ecc. ecc.

ne di *apparenze alla spagnuola*, varie *romanzesche*; e molte *comiche*. Le lagrimanti sono: 1 il *Cappello parlante*, ossia l' *Elvira di Vitry*, in cui trovansi motteggi comici misti a situazioni lugubri e tragiche; 2 il *Ciabatino consolatore de' disperati* che prende il titolo da un personaggio episodico, ed ha caratteri comici uniti ad eccessi di disperazione che oltrepassano i confini della commedia, presentando in Carlo Sundler un ritratto di quel padre che nella favola francese l' *Umanità* si trasporta ad assalire un uomo di notte in una piazza pubblica per procacciare soccorso alla propria famiglia; 3 il *Giudice del proprio delitto* fatto per niun conto comico di personaggi famigliari; 4 *Totila*, o i *Visigoti* tratta da alcune commedie spagnuole ed inglesi e dalla *Caccia di Errico IV*, e vi si osserva con rincrescimento una deflorazione violenta. *Lo Schiavo* è favola totalmente tragica e scritta in versi; ma vi si scorgono varii intoppi nella traccia, ne' caratteri e nel piano. Le favole ripiene di

di apparenze sono : 1 il *Tempo* e la *Ragione*, che si chiama *allegoria comica*, e v'intervengono esseri allegorici come Incostanza, Astrea, Capriccio, Ragione, Tempo, Scrutinio segretario del Tempo, Errore. Vi si vede la reggia di Astrea, quella della Fortuna, la Spezieria del Tempo, l'officina dell'Errore, il gabinetto della Verità; 2 di apparenze ed allegorie non è men ricca la favola detta il *Dervis* o *Savio di Babilonia*, in cui veggonsi Genii, Ninfe la Disperazione, una Principessa che prende le spoglie della Gratitude. Vi apparisce la selva de' Magi, ed in uno specchio grande veggonsi gli eventi che stanno accadendo altrove a' personaggi lontani. Le favole romanzesche sono: 1 la *Vedova di prima notte*, nella quale chiama l'attenzione la sesta scena dell'atto IV, in cui avviene l'abboccamento della donna con un suo antico amante che in arrivare la trova maritata con un altro, il quale si scopre fratello di lei; cosicchè il non aver voluto la donna unirsi col marito fortunato

na-

natamente ha impedito l'incestuoso congiungimento di un fratello con la sorella; 2 l' *Uomo migliorato da' rimorsi*, in cui interessa il brigadiere Senva colla sua beneficenza e col ravvedimento de' suoi passati errori; 3 la *Disgrazia prova gli amici*, in cui si trova la dipintura di un buon ministro che sperimenta tutte le umiliazioni da' malvagi che lo credono disgraziato; 4 l' *Udienza* ove si dimostra il vantaggio che reca al Sovrano ed a' popoli la benignità de' principi che ascoltano di presenza le suppliche de' vassalli, esponendosi alla vista un ministro tiranno ed empio che trattiene il giovane principe in dissipazioni e piaceri, perchè lasci a lui opprimere a sua posta i popoli con enormi ingiustizie; ma il principe d'ottima indole allo spettacolo di un indigente si scuote, risolve di udire di faccia a faccia i vassalli, e coll'udienza che stabilisce scopre gli sconcerti dello stato e la malvagità del ministro che vien punito; 5 il *Tempo fa giustizia a tutti* favola di due antichi abbandoni e di

ri-

riconoscimenti, in cui è dipinto un li-
 bertino che si colma di delitti per le
 donne, e che in procinto di eseguire
 un ratto riconosce l' abbandonata sua
 amante e suo figlio e si ravvede. So-
 no poi piacevoli commedie di caratteri
 le seguenti: 1. i *Pregiudizii de' paesi
 piccioli*, nella qual favola si rileva la ri-
 dicolezza de' paesi provinciali pieni di
 nuovi nobili divenuti tali per danaro
 di plebei che erano, e schivi ed orgo-
 gliosi ricusano di ammettere ne' loro ca-
 sinì un uffiziale che non è meno che
 l'Imperadore; 2. i *Falsi Galantuomini*,
 nella qual commedia anche va incognito
 un sovrano, e scopre le bricconerie di
 molti birbanti che prendono il nome di
 galantuomini, e le ingiustizie e le op-
 pressioni onde tiranneggia un presidente
 che riduce all' ultimo estermínio un in-
 nocente colla speranza di acquistarne la
 moglie; 3. l' *Avvertimento alle mari-
 tate* dipintura di un giovane inganna-
 to da un don Geronimo che lo aliena
 da una buona moglie, l' avvolge in dis-
 sipazioni, in debiti, in prodigalità, gli
 pre-

presta con esorbitanti usure sotto un nome supposto , e lo riduce all' orlo del precipizio ; ed a tanti sconcerti ripara la moglie colla propria dote e saviezza ; 4 l' *Avviso ai maritati*, ossia la *Correzione delle mogli capricciose*, nella quale una dama vana, indocile, ritrosa, inobediente vien trasformata in umile, rassegnata e modesta negli abiti e nelle maniere da un ricco ufficiale che la sposa, l'allontana da tutto ciò che prima a lei piaceva, mostrando con forza un apparente rigore alla bella prima, la guarisce ; solo in tal favola si mira come ozioso il personaggio del conte Ippolito, e si fa credere morto, e nulla poi produce per l'argomento ; 5 la *Filosofia de' birbanti* ripiena, forse troppo, di caratteri comici, fra quali anche si vede incognito un Duca di Borgogna ; 6 *Non contar gli anni a una donna* si aggira sul risentimento di una giovane innamorata, il cui amante ha avuta l'imprudenza di contraddirla (allorchè ella diceva di avere anni ventidue di età) e di soste-

ne-

nere che ne contava ben ventisette ; i
 parenti si adoprano per calmarla , ma
 in fine prende l'amante a lor consiglio
 una freddezza ed indifferenza apparente,
 ella ne smania, vuol ricondurlo al suo
 amore , e finge di essersi avvelenata ;
 la menzogna si scopre e n'è derisa , e
 calmata al fine sposa il suo amante ;
 7 la *Fanatica per ambizione* di quat-
 tro atti rappresenta una figliuola d'un
 ricco negoziante , la quale presa da
 matta vanità e da superbia intollerabile
 disprezza chiunque aspira alle sue noz-
 ze , dice a tutti sul viso i lor difetti ,
 e se ne concilia l'odio ; uno di essi la
 tratta con pari alterigia ed insolenza ,
 la rimprovera alla sua volta e la mor-
 tifica ; avviene il cangiamento di lei
 per un fallimento apparente del padre
 e per l'abbandono e l'alienazione di
 tutti quelli che la bramavano quando
 era ricca ; 8 il *Matrimonio in maschera*
 è un capriccio di una signora che s'in-
 talenta di sperimentare se un cavaliere
 che ella ama , saprebbe ravvisarla e di-
 stinguerla a viso nudo in una festa di
 bal-

ballo , non avendogli mai parlato senza maschera ; a forza di tali ipotesi condotte con circostanze poco verisimili ella si assicura d'essere amata , si smaschera e lo sposa ; 9 la *Cambiale di matrimonio* , ossia la *Semplicità* favola poco vivace e piacevole rappresenta l'avarizia di un negoziante Inglese di Europa , e la semplicità di un Inglese di America ; l'Europeo accetta la commissione di trovare all'Americano una sposa e pensa di dargli sua figlia , la quale è già prevenuta di un altro ; l'Americano zotico nelle maniere ma semplice e benefico all'intendere le ripugnanze della sposa per lui a cagione del giovane che ella ama benchè privo di beni , risolve di fornirgli i mezzi da soddisfare l'avarizia del padre di lei colle proprie ricchezze ; ma uno zio del giovane più ricco dell'Americano gli dona il suo , e tutto si calma . Questo novello scrittore drammatico continuò più anni a provvedere le compagnie comiche lombarde di favole che quando con tinte comiche e quando con apparenze e de-

corazioni tirò il concorso in Italia .

L' autore delle tragedie del *Gerbino* e del *Corradino* volle scrivere anche una commedia che intitolò *Emilia*, in versi, ed in cinque atti recitata da' commedianti del Teatro de' Fiorentini in Napoli, che fu solennemente fischiata. S'impresse indi nel 1792 pel Raimondi con doppio epigrafe di due passi di Terenzio, i quali col testimone dell' autore ne comprovano la caduta mortale. L' impressione giustificò il giudizio del pubblico che la derise.

Il conte Alessandro Savioi produsse in Trento nel 1793 il *Pregiudizio della Nobiltà* commedia in tre atti men-
tovata nel giornale della *Letteratura Italiana* di Mantova. Il sig. Gherardo de Rossi Romano, uomo di lettere ben distinto, ha pubblicati quattro tomi di commedie scritte con intelligenza dell' arte. Altre quattro se ne hanno del conte Tommasino Soardi veneziano in prosa ed in versi. Allora che le riferite commedie videro la luce, ed alcuni anni dappoi, non mi permisero di

vederle le vicende che mi agitarono; e così non posso oggi qui rammentarne altro, e mi attengo alla reputazione letteraria che godono meritamente i loro rispettabili autori.

Per compiere la narrazione delle commedie uscite negli ultimi lustri del passato secolo, e ne' due primi del presente, rimane a parlarsi di due riputati Italiani, cioè del conte Giovanni Giraud romano, e dell'insigne conte Vittorio Alfieri, i quali per sentieri ben diversi colsero non volgari palme, dietro la scorta di Talia.

Il *Giraud* fe imprimere in Roma presso Bearliè nel 1808 in quattro volumi in ottavo le sue commedie dopo di averle vedute in diverse città d'Italia rappresentate, e quasi tutte applaudite e ripetute. L'indicata edizione trovavasi dall'autore arricchita della storia particolare di ciascuna, dell'esposizione delle critiche sofferte e delle difese, ed oltreacciò di alcune particolari istruzioni agli attori per l'esecuzione di ogni favola.

Ogni

Ogni tomo contiene due commedie ed una farsa. Trovansi nel I l' *Ajo nell' imbarazzo* in tre atti recitata in Roma, il *Pronosticante fanatico* in tre atti ancora quivi recitata nel 1808, e la *Conversazione al bujo* in un atto solo scritta nel 1804 per alcuni direttanti. La continuata riuscita della prima distrusse ogni efimera opposizione de' criticastrì. I caratteri del marchese Giulio, dell' Ajo Don Gregorio, e di Gilda tenera moglie e madre hanno un colorito sommamente espressivo. L' eccellente atto primo è seguito dal secondo, che io trovo importantissimo per l' azione condotta con ogni verisimiglianza, il quale prepara la desiderata catastrofe del terzo. Forte e conveniente al carattere del marchese Giulio, è il colpo di scena che mena una situazione interessante. Il padre trasportato dalla collera alla notizia del matrimonio del figlio è in procinto di maledirlo, e Gilda che stà ascoltando esce impetuosa, e l'impedisce di profferire, e minaccia di trucidare piuttosto il proprio

e 2

prio

prio figliuolino. *Che fate scellerata?* le dice il marchese atterrito, e *siete madre?* E Gilda: *E voi che fate?* *siete padre?* Questa risposta inaspettata lo scuote, lo corregge, ed apporta il lieto fine dell'azione, e dell'imbarazzo dell'Ajo. Il *Pronosticante fanatico* è una comica sferza contro la ridicola presunzione di taluni che presumono di tutto antivedere come uomini di mondo. Simile ridicolezza si comunica in certo modo anche alla figliuola di Gaudenzio pronosticante, e contribuisce a sostenere un equivoco, per cui si conchiudono le nozze del Capitano de Volage venuto ad annunziare la morte di un altro, con cui si erano prima trattate per lettere. Il dialogo proprio e naturale seconda felicemente i caratteri delle persone imitate. La farsetta che accompagna le due commedie, rappresenta la combinazione di sei persone in una stanza introdotte a trattenersi al bujo, che produce tre paja di nozze. Nulla ha di nuovo, ma non lascia di far ridere.

Uscì

Uscirono nel tomo secondo le *Gelosie per equivoco*, l'*Ingenua ingannata*, l'*Innamorato al tormento*. È fondata la prima sull' equivoco del ritratto del *Cocu imaginaire* di *Molière*, tratto per altro da una commedia Italiana del XVI secolo, e maneggiato altresì comicamente dal Fagiuoli. Il *Giraud* tanti equivoci combinò insieme che ad un comico intelligente parvero troppi per tre soli atti, e l'autore che nel 1799 così divisa l'avea, la prolungò sino a cinque; maturatone poscia di nuovo il piano tornò a riscriverla in tre, e così comparve sulle scene nel 1807, e fu applaudita. L'*Ingenua in periglio* divisa in cinque atti, si recitò la prima volta in Modena con successo nel 1807; in Bologna però ed altrove fu accolta meno favorevolmente, ed in Roma se ne vietò la rappresentazione; benchè si permise d'imprimersi. L'artificio di un malvagio impostore trascina un giovane nobile ad abbandonar la moglie con una calunnia, ed a tirare nel proprio

e 3 prio

prio feùdo un villano con dichiararlo suo Intendente per tirarlo colla fanciulla Nannina nella propria casa , cui fa sperare di sposarla . V' ha certo comica che piace , un colorito che interessa , ma qualche durezza nel corso dell'azione la soggetta a critiche talvolta ragionevoli . Certo è che il pericolo e l'inganno tessuto all' *Ingenua* vicina ad esser vittima della seduzione , l'indignazione che produce l'abbandono della virtuosa Teresa e la perversità di Don Bastiano , danno a questa favola un'aria men piacevole che seria . L'autore stesso parmi che la diffinisca sagacemente : *io la credo difettosa secondo i principii dell'arte , ma la tengo per una commedia di buon effetto , e scritta con sufficiente artificio e cognizione di teatro* . La commedia in un atto che chiude questo tomo, l'*Innamorato al tormento*, rappresenta una vedova accorta che lusinga uno spagnuolo vanaglorioso per mettere a prova e tormentare un innamorato per cui al fine si dichiara . L'

autore adoratore del merito del Goldoni forse potè avere in mira la di lui *Medova scaltra*, benchè se n'è per vari riguardi non infelicemente allontanato. Sembra che l'azione si acceleri troppo per farsene vedere lo scioglimento.

Trovansi nel tomo III l'*Innocente in periglio*, la *Capricciosità confusa*, commedie, e la farsa il *Merlo al vischio*. La prima in cinque atti acclamata in Roma, nel 1807 non piacque altrove. Il titolo non manifesta il personaggio innocente in pericolo. È Gerardo o Anicleto? Il primo in effetto ha ucciso un uomo benchè per difesa di se stesso e dell'onore della moglie: il secondo stolto villano perfettamente innocente è in procinto di esser fucilato. Le critiche che se ne fecero non bene si distruggono per le difese addotte. È una pretta commedia lagrimante, in cui al dire del medesimo autore, sono in *contrasto le lagrime e le risa*, essendo stata scritta nel *furore della lettura de' drammi sentimentali*.

La *Capricciosa confusa* parimente in cinque atti si scrisse per una particolar società di dilettanti. Tra le commedie di carattere dee contarsi come buona. Il *Merlo al vischio*. Questo proverbio indica la sostanza della farsetta in un atto che conchiude il tomo III. Un evento familiare istorico accresciuto con acconci episodii la fa nascere. Non si è mai rappresentata; ma non dispiacerà per avventura sulle scene il vedere un merlotto preso dagli artificii di donne intriganti.

Contiene il tomo IV la *Ciarliera indispettita* o sia il *Padre prudente* in tre atti, la *Frenetica compassionevole*, o sia gli *Effetti della violenza* in cinque, e la *Casa disabitata* in un atto. Ottima commedia sembrami la prima e piacevole ed interessante nella semplicità e notabile pel carattere di Adelaide in cui l'amore del genitore fa chiudere nell'intimo del suo cuore la passione che la divora per Filiberto. Nè chiama meno l'attenzione di chi legge o ascolta la prudenza di
Ales-

Alessandro che sa rimettere l'ordine in sua casa colla prudenza e la dolcezza. Si recitò con applauso la prima volta nel 1808 in Roma. Ma la seconda recitata in Roma pur nel medesimo anno è una favola lugubre che l'istesso autore esitava, se dovesse nominarla *comica*, *drammatica* o *neutra*; è uno de' drammi lagrimanti indeterminati al pianto ed al riso, con l'aggiunta di una pazzia tanto difficile ad ottenersene con pari sollecitudine la guarigione, senza la quale non può seguirne lo scioglimento sperato di lieto fine. La *Casa disabitata* recitata in Siena con molto applauso merita tra le farse ben congegnate luogo distinto.

Rilevasi dalle riferite commedie che l'Italia in questi ultimi tempi possiede nel conte Giraud uno scrittore comico non volgare e da collocarsi tra' primi che brillarono fra noi in tal carriera. Non può negarglisi somma conoscenza del teatro e perizia del mondo. Da queste sorgenti nascono i suoi piani con arte e verosimiglianza ravviluppati e di-

disciolti, i caratteri maestrevolmente delineati e coloriti, gli argomenti sempre interessanti. Avvicinandosi al Goldoni nel ritrarre i costumi correnti e le passioni e le ridicolezze della vita privata, non cade mai nel dialogo istrionico. Sorpassa il Federici anche allora che costui calza acconciamente il comico borzacchino, nè sulle idi lui tracce o del Gozzi ricorre alle apparenze, agl' incantesimi, alle trasformazioni a vista. Gareggia col riputato Albergati nell'imitar dalla natura e ne scansa alcune lungherie. Passiamo alle commedie postume del nostro gran tragico di Asti.

Ne abbiamo sei commedie con la seguente epigrafe,

*Giovine piansi, or vecchio ormai
vò ridere.*

Ma egli ride sul gusto di Aristofane trattando materie politiche, e solo se ne diparte perchè non nomina punto i satireggiati come faceva il comico di Atene. Le prime quattro si occupano dell'oggetto medesimo politico, e s'fin-

(75)

tolano: l' *Uno*, i *Pochi*, i *Troppi*,
Antidoto. La prima porta per epi-
rafe, il v. 748 dell' *Antigone* di So-
ecle .

Πόλις γὰρ οὐκ ἐστ' ἡτις ἀνδρὸς ἐστ'

ENO,

Città non è , se l' ha in balia sol
Uno .

Si figura che debba darsi il sovrano
alla Persia, e che i Grandi discordino
nella scelta del Governo, volendo altri
nominare un successore a Cambise e
Immerdi, altri creare una oligarchia, al-
tri una democrazia. Dario, è il perso-
naggio principale ch'è tira a se i voti
discordi per mezzo di un responso che
destina per re colui tra' Grandi che ab-
bia un cavallo che saluti il sol che na-
sce prima degli altri. Contansi tra gli
attori un Indovino, un Gran Sacerdo-
te, uno Stallone e, Chesballèno caval-
lo che parla co' nitriti. È scritta come
le altre in toscano con pienezza di ri-
tornoli e idiotismi, e con alcune bas-
sezze e sudicerie. Può vedersene la
trasfigurazione nel passo che soggiungo,
in

in cui *Gabria* parla agli altri *Grandi*:

Voi tre
Non siete punto di un parer diverso,
Sol di diversa chiacchiera. Lo stesso
Ciascun di voi porta sotto altra
maschera.

Levinmoela. Regnar da Re vuol Da-
rio ;

E da magnate regnar Megabise ;
E regnar vuol da sovrano Or-
cane ;

E Gabria vuol (direte voi senz' al-
tro)

Regnar anch' ei. Darete? Da Li-
ber-Uomo

Sovra, me stesso, e sotto nian di
voi.

I Pochi. Porta il motto da farsi
Pochi potenti

Molti insolenti

Vi satireggia l'autore i costumi moderni
 de' nobili, de' pretesi ottimati e de' plebei
 ricchi e insolenti, nel dipingere le con-
 tese de' Patrizii e de' plebei di Roma
 antica. I Gracchi proteggono un ple-
 beo per farlo riuscire Console. Fabio

sostiene se stesso per divenirlo. Al primo incontro Tiberio grande oratore è superato da Fabio che nella seconda contesa è dichiarato Console. Una delle scene più pregevoli è l'abboccamento di Terza moglie di Fabio figlia di un Equite con Cornelia madre de' Gracchi figlia di Scipione che ad ogni parola scipioneggia.

I Troppi. Intervengono in questa terza commedia Alessandro il Macedone con Statira e Rossane sue mogli, Aristotile, Crito, Efestione, Antipatro, un filosofo Indiano, un Gran Maestro di Cerimonie, e Demostene ed Eschine ed altri otto Oratori Ateniesi. Questi si descrivono sudici, presuntuosi, che si pavoneggiano di esser liberi, e disprezzano gli altri come schiavi; quando però si tratta di mangiare a spese de' Persiani, sono intemperanti nel bere e nel mangiare, e rubano due poculi di argento. Eschine gli esorta a disuntar le loro barbacce, ed unguentare i loro capegli, per evitare che in Corte si rida di loro a scherno di A-
te-

tene eccelsa . Trattandosi di andare all'udienza Demostene fa loro sapere che volendo presentarsi ad Alessandro debbono prosternarsi e adorarlo all'Asiatica . Prosternarci noi ? Noi Greci a un Re ! Inutilmente Aristotile cerca persuaderli . Si discute in qual modo possano i Greci accomodarsi alla cerimonia senza abbassarsi con vergogna della Grecia . Stasira in sì grave frangente prende la parte de' Greci , mentre Rossane si dichiara contro di loro presso Alessandro . Aristotile propone un mezzo termine , cioè

*Che in bel mezzo dell' etno il Re
si appicchi*

*Tutta armata , e con l'egida una
bella*

Pallade maestosa .

I Greci introdotti si prostreranno , non al Re , ma alla Dea , e così all'apparenza adempiranno alla cerimonia . A ciò aggiunge Alessandro che a Demostene si diano venti talenti Dorici , conchiudendo che

Noi

Noi frattanto

Pomposamente ad onorar pensiamo

La maestà del Popolo d' Atene .

Demostene palesa la guisa di adempiere all' adorazione senza pregiudizio della Grecia , e gli Oratori se ne dichiarano contenti . Il Cerimoniere portasi , barbe , cinture ecc. onde rassettare men porcamente gli Ateniesi . Nella scena quarta dell' atto III si alza un telone , e comparisce Alessandro in trionfo fralle mogli ed i cortigiani . Al suono delle trombe Demostene si prostra con tutti gli Oratori . Ma nell' elmo di Alessandro in vece di una Pallade si trova un Gufo coll' ali spiegate che volge la coda al volgo . Demostene s' indigna , ed Eschine aggiugne :

Alta ed eterna ,

Esimio Re , sua gratitudin vera

Ti sacrerà per la salvata intatta

Sua libertà la non mai serva Atene ,

Massane , Non mai serva ? Efestione ,

Che favole ! Antipatro , Impostori !

Efest. Serva sempre dei pessimi . An-

tipatro , E tiranna

De'

(80)

De' buoni tutti sempre .

Demostene poi dice ad Alessandro ,

Ti fo noto

*Che a pieni voti ogni di lei Tribù
Suo cittadin volendoti , eleggevan
Spontaneamente suo perpetuo e pri-
mo*

Arconte .

I Greci ridono , ed i Persiani tumultua-
no . Si promulghi , dice Alessandro

*Che Atene or fammi e Cittadino
e Arconte ,*

El invita ad un banchetto i due Capi
degli Oratori dicendo ,

*Colà mi avrete e Cittadino e Ar-
conte .*

Nell'atto IV dopo un pettegolezzo di
Statira e Rossane , siegue il banchetto,
nel quale esse non intervengono . È
ammesso anche Calamo filosofo Indiano;
ma non essendovi donna veruna , Ales-
sandro dice ,

*Certo noi quì Saggi siam trop-
pi , e spesso*

Tanta Sapienza termina in pazzie.

Ma si mangi , sarà quel che sarà.
Gli

Clito in mezzo all'adulazione degli altri lancia de' motti che feriscono il Re, che lo richiama con dolcezza, Clito non cessa; tutti con Aristotile applaudono all'umanità di Alessandro; Clito imprep più imperversa con insolenze al segno, che Alessandro lo fa cacciare; Clito l'insulta e lo chiama tiranno, Alessandro l'insegue, e dentro l'uccide, e se ne pente da poi. Antistato esclama contro i Sapiienti Ateniesi:

Insuperabil sorga

Doppio un muro di bronzo infra i filosofi

E la Corte ed il Re. Da noi diverse

Bestie voi siete, e abbiam mestier diverso;

Banchetto filosofico-reale

Mostro è risibil che finisce in pianto.

Nell'atto V contrastano Eschine e Demostene; sono essi invitati alla cerimonia di Calamo che vuole bruciarsi; s'incamminano, ma si annunzia che egli si è gittato nella pira tre ore prima. Si previene che il Re gli congeda, e che

Tom. X P. II

f

egli

egli stesso si accinge a partire .

Demostene . *Oimè per dove ?*

Eschine . *Forse in Atene ei ci precede ?* Efestione , *Or no , Ch' ei sconsolato del suo Clito è troppo .*

Per ingannare e alleviare di quanto

Il duol profondo suo , spingere or vuole

Su l'infida Persepoli il suo esercito ,

Ne omai lasciarvi pietra sopra pietra .

Demostene . *Regio è il sollieo .*

Tutti si risolvono a partire e gridano uscendo in tumulto , *Atene , Atene , Atene .* Antipatro dice , *Al diavol tutti ,* Efestione , *E al diavol , spero , Atene ,*

Aristotile . *Li fa esser tali il popular Governo .*

Antipatro . *Durato han troppo .* Efestione . *E rei son troppo .* Antipatro . *E Troppi .*

L' Antidoto ha per epigrafe ,

Tre

Tre voleni rimesta, avrai l'Anti-
dotto.

Vi precede un'osservazione dell'editore, che si fa sapere, che l'autore spiega la sua intenzione, con questa commedia, di scegliere il meglio di ogni sistema governativo per creare l'ottimo. Nota altresì che l'Alfieri medesimo scrive nella sua *Vita*: che sino dal 1800 egli ideò ad un parto le sue sei commedie, delle quali le prime quattro chiama una sola commedia divisa in quattro, perchè tendenti tutte ad uno scopo solo ma per mezzi diversi. Spiega in altro l'Alfieri e per lui l'editore il fine avuto nel comporre, dicendo di aver preso unicamente a deridere e ad emendar l'uomo, ma non l'uomo d'Italia, più che di Francia o di Persia; non quello del 1800 più che quello del 1500 o del 2000. Soggiugne, specialmente che le quattro commedie prime sono adattabili ad ogni tempo, luogo e costume.

La scena dell'*Antidoto* si finge nell'iso-

Le isole Orcadi nelle case di Rimestino Pigliapoco, ed indi nella spiaggia del mare. Intervengono in essa: Pigliatutto, Piglianchella sua moglie, Rimestino e Borione e Tarantella Pigliapoco, e Gonfalona e Graziosina le sue mogli, una Levatrice moglie del mago Pigliarello, Impetone Guastatutto, Misach mago dell'Arabia, e le ombre di Dario, di Cajo Gracco e di Demostene. Il punto dell'azione si attendersi il parto di Piglianchella. La fazione Pigliapoco ne fremme temendo di esserne sempre più maltrattata. I Pigliatutto sono gonfi del ritrovato della Rete che piglia i pesci a staja, e disprezzano i pescatori d'anno. Graziosina e Gonfalona attendono la loro vendetta da un incantesimo preparato dalla levatrice Saviona. Si fa l'incantesimo con chiodelli e chiodoni conficcando gli sportelli del tabernacolo, e sperando d'impedire il parto di Piglianchella. Nell'atto II si sente Piglianchella in travaglio per partorire. Si riferisce il naufragio di una nave, da cui si è sparsa

porta salvato un uomo, il quale parla
 un linguaggio ignoto, benchè non ignori
 egli quello delle Orcadi. Nell'atto III
 viene quest'uomo che è il Mago Mis-
 chach, con Tarantella per vedere Pi-
 gliatutto. Dicegli Tarantella che per
 ora è nell'imbarazzo del parto difficile
 della moglie. Mischach se ne mostra
 inteso come di tutt'altro che passa nell'
 isola. Si abbozza con Pigliatutto, cui
 dice che egli è odiato a cagione del ri-
 trovato della rete, e che la fazione mal'
 affetta ha tramato un incantesimo per
 cui la moglie non può partorire. Di poi
 l'esorta a sperare, dipendendo da lui
 stesso il rimedio: sol che tu scelga qual
 prole più desideri. Se sceglie un ma-
 schio, maschio sarà, ma in qualche parte
 mostruoso. Aggiugne che il padre può
 scegliere tre varie forme di mostri: 1
 un figlio perfettissimo di mente e an-
 co di corpo, se non quanto gli man-
 cheranno ambe le gambe; 2 o uno
 che avrà le gambe, ma avrà tre teste
 senza le mani; 3 o un mostro di gran
 forza di corpo ma senza testa. Gli

previene però che il senza gambe farà tagliar le gambe a tutti per adattarsele; onde chi resterà congiurerà contro di lui per ucciderlo; il mostro senza mani di tre teste non soffrirà che altri abbia mani; il senza testa infine appiccicherà al suo busto ogni più iniqua testa. Mischach nel quarto atto fa l' evocazione de' morti per prenderne consiglio. Ordina prima in forza della sua bacchetta che sorga primiera l' Ombra di Dario, e lo prega a dire quale scelta egli farebbe per se stesso. Io scelsi per me il mostro senza gambe; esorto però Pigliatutto a *scerre quel senza testa*, ma nol persuade. Il mago fa venire l' Ombra di Cajo Gracco, la quale consiglia a scegliere il *senza gambe*. Finalmente si fa venire l' Ombra di Demostene che dice: *Scegli il Tre teste*. Pigliatutto disprezza l' avviso di tutte le Ombre ed ogni loro ragione. Al fine sparite le apparenze Mischach gli dice che delle tre opinioni semivere e semifalse è formata

Già dal destino, o Pigliatutto, è sculta

El-

*Ella è in eterno , la tua egregia
scelta*

*Che di lor mista nasce . Ecco spar-
rite*

*A un tratto l' Ombre e stritolati i
marmi*

*E uscita in luce la tua esimia
prole .*

In fatti allo strepito di tuoni e lampi
tutti fuggono , e Piglianbella partori-
sce . In una spiaggia di mare nell'atto
V i Guastatutto ed i Pigliapoco si uni-
scono per assalir Pigliatutto ; ma ven-
gono fra loro a contesa , ciascuno pre-
tendendo alla rete . Viene la notizia del
parto già seguito di una bellissima fan-
ciulla , la quale nascendo è cresciuta
subito in una donzella di venti anni .
Nell' ultima scena viene Pigliatutto ,
Mischach e la Neonata . Mischach esorta
tutti ad ascoltare la Neonata , la quale
spiega a quai patti promette

Felici fargli , prodi , ottimi e giusti .
Ella dice : restringo in una le quattro
parole . *Farvi or prometto LIBERI .* Volta
indi al padre lo loda di non aver vo-
lu-

luto scerre alcuno de' tre mostri . Ognuno da se stato sarebbe un terribil malanno , ma *frammisti*

Immedesmati l' un nell' altro essi hanno

Or procreato me . Voi dunque omai Vostre tre classi immedesmando .

Tutti detestano questa mescolanza , ma Mischach minaccia di addoppiare lo scoppio de' tuoni ec. La Neonata ordina che si acquetino . Voi tutti , lor dice , di mia mano misti , staccati , rimpastati già state per farvi *un Antidoto divino*

Contro que' vizii e sudiciumi stessi Ch' eran già vostra essenza .

Abbiansi i Guastatutto come poveri l' uso della rete ; i Pigliapoco la cura di rattopparla e custodirla ; Pigliatutto che l' ha inventata , ne sarà l' arbitro . E se i miei figli o io vorremo *ad arbitrio*

Negarle il marchio , o darla a questi e torla

A quelli ? Neonata . Allor te la torrebber tutti .

Pi-

Pigliatutto è il primo a giurare l'osservanza de' patti della figlia, e tutti lo eguitano e giurano. Rimane solo, dice Pigliatutto, o figlià, a darti un nome per onorarti, e rendere a tutti nota la tua deità. Neonata ripiglia:

In fin che saggi

Sarete voi di possedermi soli

Voi paghi appien, non m'imporete nome.

Ma se Opulenza, e la fatal sua figlia

Insolenza, vi fanno ebbri di entrambe,

Me nomerete allora LIBERTA'.

Stolti ch'io allor con voi non son già più.

La *Finestrina* è la V commedia dell'Alfieri. L'azione passa nella casa di Plutone e negli Elisii. Interloquiscono i tre Giudici dell'inferno, Mercurio, Maometto, Cadigia sua moglie, ed altre due sue mogli, Confucio, Saturnisco, Lunatina, Ombre varie, fralle quali quella di Omero che solo parla, Coro di Ombre.

M

Mercurio per comando di Giove andò a spiare la condotta de' tre Giudici infernali; ne osserva la poltroneria, e ne disapprova l'indulgenza, e la facilità con cui mandano le anime agli Elisiu benchè immeritevoli. Minosse si discolpa su gli altri due, e persuade Mercurio ad assistere a qualche giudizio. Si presenta un abitante gigante di Saturno, e vien giudicato su i fatti, non su i pensieri. Egli era Re di quel pianeta de' 637 che ve ne sono, ed avea sotto di se 138 milioni di vassalli, i quali giacevano involti in un perpetuo freddissimo buio, ed in eterno. Egli pensò di avvicinare al possibile il pianeta al Sole a forza di argani, i quali bastarono appena ad appressarlo per un centinajo di miglia. Ma perchè egli infierì acerbamente contro i sudditi che arganavano, essi si ribellarono e l'uccisero coi suoi ministri e consiglieri. Egli chiede sede distinta negli Elisiu. Minosse lo stima anzi meritevole di castigo per la matta impresa; ma Eaco e Radamanto lo giudica-

(gr)

sono degno degli Elisii . Si pose l'affare a partito , e si trovarono due fave bianche ed una nera . Viene un' Ombra Lunatina appartenente alla Luna . Ella pretende sede negli Elisii, perchè sollevò il sesso femminile contro i maschi; ma pure disertando dalla sua bandiera molte donne che si congiunsero co' maschi; ella fece lo stesso a condizione che ella non dovesse cedere le armi, e lo sposo trattar la con occhia . Si viene allo scrutinio , e Minosse resta solo , e Lunatina è mandata agli Elisii . È finalmente giudicato della stessa maniera Maometto ; ed ottiene parimente sede negli Elisii . Ciò nell'atto II . Si vedono nel III i campi Elisii , dove vengono anche due mogli di Maometto, con cui si abbozza Confucio . Sopravviene Cadigia prima moglie di Maometto ; e Confucio per essa intende che Maometto è un Capisetta Legislator Profeta Condottiero arricchito da Cadigia . Maometto si abbozza ancora con Omero ; e la loro conferenza forma un bel contrasto di modestia nel Greco e d'ar-

roganza artificiosa nell' Arabo . Mercurio
 viene co' Mazzieri e strascina di nuovo
 Maometto al tribunale , e secolui Cadig-
 gia . Nell' atto IV Maometto è giudica-
 to di nuovo . Ma Mercurio prima di
 ogni altro giudizio propone di fare col
 la sua verga una *finestrina* nel cuor
 de' giudicandi onde apparisca l' intimo
 e la sorgente delle azioni . Fatta la fi-
 nestrina nel seno di Maometto , se ne
 osserva tutto il sudiciume interiore ; e si
 vede come egli a Cadigia cui tutto do-
 vea , diede il veleno , per impossessarsi
 de' di lei beni : vi si vede l' assassi-
 namento de' suoi più intimi, il suo morbo
 epilettico cangiato in ispirazione divina,
 il colombo che viene a dar di becco
 al miglio nascosto ne' suoi orecchi , che
 egli diede ad intendere essere un para-
 nifo celeste . Si fa la finestrina nel
 petto di Cadigia sua fida moglie , e si
 vede che ella era adultera con Maometto
 vivendo il primo marito , e con
 lui si accordò ad avvelenarlo ; e mo-
 glie poi di Maometto s' innamorò di un
 Cammelliere , e si fece la di lei fronte
 con

con l'ornamento dei nomi Fiumi.. Son chiamati Saturnisco e Lunatina, ed esposti alla pruova della finestrina, si vede nel gigantone vanità, somma ed un impaziente brama di gloria e di luce, ma non del pubblico bene; in oltre che gli argani onde servissi formati erano di budella de' popoli soggetti per mezzo di un ministro mago, e quindi sbudellò i sudditi a migliaja. Chiamata la Lunatina, non volendo soggiacere allo squarcio, si fugge.. Si apre anche a Confucio il petto, ed anche il suo cuore puzza benchè meno degli altri, e stuzzicando un poco più esala maggior puzzo: ambizione, ipocrisia, tirannia mascherata di filantropia, ragione *sreglionata*; dunque impostore anche il filosofo Cinese. Segue ribellione delle Ombre condotte da Lunatina e portano secoloro Confucio sventrato. Tornano i Campi-Elisii nell'atto V. I Giudici portano Maometto, avendogli riturata la finestra. Egli promette di placar le Ombre. Mercurio viene a ristabilir la pace negli Elisii, Minosse dice:

Per-

*Perchè quaggiù la pace si riabbia,
Trionfi pur, se il debbe, quel che
pare*

Sovra quel ch' è .

• Mercurio •

Che in mio volgar direbbesi,

L' impertura trionfi .

Chiamansi di nuovo le Ombre al tribunale, e ci vengono con Omero. Mercurio da parte di Giove promette loro il perdono e l' obbligo del passato . Se altro desiderino, il dica per tutte una di esse, e segnatamente Omero, il quale assicura che si vuoterebbero gli Elisi, se rimarrebbe fisso l' uso della finestrina, indi rivolto alle Ombre così conchiude :

*Ombre or dunque a me cora riso-
nante :*

*Fate eccheggiando che mai più in
eterno*

*S' abbia a parlir di far le finestrina,
Fuorchè a finestra sua ben spa-
lancata*

Venga colui che vorrà aprirle a noi.
La VI. commedia postuma dell' Alfie-

fiori, s' intitola il *Divorzio*. Tutta pia-
 cevole si allontana dall' indole delle
 precedenti. V' intervengono ; Agostino
 Cherdalosi con Annetta sua moglie e
 Lucrezina sua figliuola, un Conte Ciuf-
 fini, un Warton Inglese, un Pianta-
 guai militare, Settimio Benintendi, con
 Prosperino suo figlio, Tramezzino pre-
 te, un Becchino medico, un Avvoca-
 to, Fabrizio Stomaconi, Notajo Radi-
 bene che non parla. Nell'atto I si ve-
 dono alcuni che frequentano la casa del
 Cherdalosi per la Lucrezina sua figlia, e
 mentre se ne disviluppano i caratteri,
 si vede che Prosperino disposto a fare
 un viaggio, lo differisce per essere in-
 vaghito di Lucrezina. Ciuffini che ama
 la giovanetta e n' è amato, va tastando
 l'acqua per leggere nel suo cuore. Tra-
 mezzino prete maestro di Lucrezina re-
 ca a Prosperino una di lei lettera amo-
 rosa, che egli mostra a suo padre Set-
 timio. Ne parlano all' Inglese loro ami-
 co, il quale senza approvare, dice che
 si rivedranno in casa Cherdalosi. Sempre
 più nell'atto II si disviluppano i carat-
 le-

teri di Annetta ed Agostino che sempre taroccano tanto sull'educazione di Lucrezina, quanto sul Medico Becchini che assiste la moglie senza vedersi migliorare. Agostino le rimprovera anche il prete Tramezzino preso per maestro, ed il poco buono esempio che dà alla figlia, stando sempre in conversazione e servendosi di lei per zimbello, ed il conte Ciuffini che disturba qualunque partito si prescatti per la figlia. Venendo poi Ciuffini e Pianta-
guai li saluta e parte. Viene Lucrezina che da questi due è accolta con adulazioni. Viene Warton cui Annetta chiede di Prosperino che sopraggiunge col padre che domanda per suo figlio Lucrezina, ed Agostino che arriva a tempo conchiude l'affare stabilendole 10 mila scudi di dote. Nell'atto III si trattengono sul matrimonio stabilito Annetta e la figlia. L'avvertisce che Settimio non le lascerà fare, com'ella pensa, quello che fan tutte. Le rimprovera la civetteria e parte, lasciando il prete Tramezzino in guardia di

di Lucrezina. Ella le ripete i discorsi tenuti colla Madre sul genio di Settimio. All' arrivo di Ciuffini Lucrezina manda via Tramezzino dicendo che vada ad ordinare il cioccolato pel conte. Ciuffini le rimprovera lo sposalizio, Lucrezina dice di avere acconsentito per uscire da quella casa, e per poter trattar lui. Ma Ciuffini prendendo il cioccolato risolutamente le dice che non vuole che sposi Prosperino, Lucrezina lo promette. Viene Prosperino, cui Lucrezina risponde sempre dispettosamente per disgustarlo, Alfine lo concede e l' esorta a riprendere il viaggio. Parte Lucrezina ed anche Ciuffini. Prosperino rimane stordito; e venendo al padre con Warton palesa loro il trattamento ricevuto da Lucrezina. Essi sedolui si congratulano. Beato voi, gli dice il padre, figlio, mio caro figlio, abbracciami, sei salvo. I tre risolvono l' esecuzione del viaggio. Warton dice che gli accompagnerà. Sopraggiunge Annetta, cui Settimio dice:

La Crezina non vuol del figlio mio,

Tom. X P. II

g

E

*E gliel' ha detto a lettere di scattola,
Ed ei se ne consola, ed ei ne gode,
E partiam tutti. Addio, signora
Annetta.*

Agostino nell' atto IV fa del romore per le nozze rotte con Prosperino, Lucrezina ne incolpa Prosperino, Annetta il di lui padre. Agostino invia Tramezzino da Settimio, e minaccia un ritiro alla figlia. Torna Tramezzino, e dice che Settimio ed il figlio sono già lontani molte miglia fuori di Genova, e consegna ad Agostino una lettera di Settimio. Annetta propone un nuovo partito per la figlia, il signor Fabrizio Stomaconi. Lucrezina acconsente, ed acconsente altresì Ciuffini che soprarriva. Viene Piantaguai con lo stesso vecchio Stomaconi. Si conchiudono le nozze anche con Agostino che le assegna seimila scudi in dote. Comincia l'atto V rilevandosi la spilorceria di Agostino, e la generosità dello Stomaconi che ha fatti alla Lucrezina 12 mila scudi di sopraddote. Viene Stomaconi che è assai bene accolto. Si firmano i capitoli,

gli , senza che Stomacconi ne sappia il contenuto . L' istromento è rogato . L' Avvocato legge gli articoli 28 in esso stabiliti . Tra' quali : spillatico alla sposa mensile di scudi cento ; servizio di carrozza e cavalli a parte per essa ; balco in tutti i teatri , libertà di cacciare via ed ammetter servi ; cameriere ecc. a di lei voglia ; tavola a parte volendo , ed invitarvi chi vuole ; venendo i figli si porranno i maschi in collegio e le femmine in convento ; libertà piena alla signora di ricever tutti nel suo appartamento in ogni ora ; avrà tre cameriere ; ogni pajo d'anni un viaggio a' bagni o a sentir opere dovunque ; ciusbei quali e quanti ne vuole ; un servente in capite scelto a volontà pienissima della signora , il quale avrà di fisso tavola in casa ; la scelta del servente primo , in capite e fisso si farà dalla sposa , e si dichiarerà e si scriverà ne' capitoli dov' è in bianco . Lucrezina è astretta dalla madre a scriverne il nome ; ella dunque scrive , *Primo servente in capite Ciuffini* . Annetta qui

va in collera , perchè Ciuffini è il suo primo in capite ; ma poi vuole tagliere Piantaguai per suo primo , e questi si dichiara di far da secondo presso Ciuffini . Annella fugge arrabbiata tutti maledicendo . Agostino rimane , e dice ;

*Oh fetor de' costumi Italicheschi
Che giustamente fanci esser l' ob-
brobrio*

*D' Europa tutta , e che ci fan per-
sino*

De' Galli stessi reputar piggiori .

*Oh qual Madre ! oh che scritto !
oh che marito !*

*Ed io qual padre ! Meraviglia fa
Che in Italia il Divorzio non si
adoperi ,*

*Se il Matrimonio Italico è un Di-
vorzio .*

*Spettatori , fischiate a tutto andare
L' autor , gli attori , e l' Italia , e
voi stessi ;*

*Questo è l' applauso debito a' vo-
stri usi .*

Intanto l' Italia non cessa di produr-

in comici componimenti . In Torino il signor Alberto Nota coltiva la commedia in poesia non senza felicità . Nel primo decennio del secolo corrente ha pubblicate varie commedie in Torino, in Milano, in Bologna . La commedia intitolata *I primi passi al mal costume*, fu bene accolta in Torino, ed in Milano nel 1807 quando si rappresentò la prima volta . Appartiene al medesimo sig. Nota il *Filosofo Celibe* . Alcun'altra fu men bene accolta, e fra le altre l'*Animalato nell'immaginazione* .

In Napoli si occupa da più anni della scenica poesia il signor Barone di Cosenza, ed in propria casa rappresenta i suoi componimenti con diletanti amici, e non poche volte con invidiabile concorso . I commedianti seguente le hanno ripetute con plauso ed utilità .

Nella medesima nostra città lo stimabile gentiluomo signor Tommaso Corrales ha convertito la galleria della propria abitazione in un teatrino, ed in ogni

anno colla pregevole sua famiglia, e con buoni amici, vi espone varie rappresentazioni, delle quali la maggior parte appartiene al signor Emmanuele Missiretti napoletano, il quale oltre dell' intendere l'arte rappresentativa, nel corso drammatico del passato anno ottenne la prima corona comica per la sua commedia in cinque atti in prosa intitolata *la Donna Esemplare*, e l'onore dell'accessit per l'altra del medesimo titolo ma in tre atti.

C A P O III

Teatri Materiali.

TRa' primi teatri costruiti nel secolo XVIII contasi quello di Mantova magnificamente eretto nel 1706 con disegni del rinomato architetto Francesco Galli da Bibiena; ma sventuratamente a' 19 di maggio del 1781 s'incendiò.

L'istesso architetto sotto la direzione del marchese Scipione Maffei eresse il teatro di Verona che senza dubbio presenta diversi vantaggi sopra molti teatri moderni. La curva che forma la periferia interiore della platea, si va allargando a misura che si avvicina alla scena; i cinque ordini di palchetti sono disposti in modo che i più lontani dalla scena sporgono più in fuori; idea che il Galli Bibiena trasse da Andrea Seghezzi scolare del Brizio e del Dentone (a). Ora è chiaro che tanto

g 4

la

(a) Algarotti sopra l'Opera in Musica.

la curva della platea quanto l'artificio de' palchetti contribuiscono a vedere e ad udir bene . L' orchestra divisa dalla platea allontana dalli spettatori la molestia dello strepito vicino dell' stromenti . Le porte onde si entra in teatro , sono laterali , e non dirimpetto alla scena , la qual cosa produce il doppio vantaggio di non indebolire la voce , e di non togliere il miglior sito da godere la rappresentazione .

Il teatro inalzato in Venezia nel secolo XVIII è quello di San-Benedetto, al cui interiore comodo e decente mal corrisponde la figura che si allontana dalla regolare degli antichi .

Antonio Galli Bibiena figliuolo di Ferdinando architettò il teatro di Bologna terminato l'anno 1763 . La sua figura di una sezione di campana non a torto vien chiamata infelice nell'opuscolo del *Teatro* . Gl'intelligenti disapprovano questa campana chiama *fornica* . Una falsa analogia (nota l' Algarotti) ha suggerito un pensiero sì mal fon-

fondato . Deriva da questa figura lo svantaggio di restringersi lo spazio della platea e d' impedire a parecchi palchetti la veduta della scena . La lunghezza della platea è di piedi 62 e la larghezza nel proscenio di 50 in circa . Vi sono cinque ordini ciascuno di 25 palchetti , oltre a un recinto intorno alla platea alto quattro scalini riparato da una balaustrata . Nella stessa città al cominciar del secolo XIX si è costruito l' anno 1805 un altro teatro nella strada del *Corso* antica che si tornò a frequentare . Non avendone le misure dirò solo che l' edificio di figura ellittica è ben ampio con comodi accessori e conveniente alle rappresentazioni decorate di un' opera seria in musica . Si aprì in quell' anno con una *Ifigenia* e col ballo di *Andromeda* del sig. Gioja .

Imola ha un teatro edificato colla direzione del cavalier Cosimo Morelli , la cui figura ellittica contiene il palco e la platea che occupa uno spazio doppio del palco , ed ha quattro file ciascu-

sonna di diciassette palchetti .

Uno de' famosi teatri Italiani è il Reale di Torino edificato nel 1740 dal conte Benedetto Alfieri . La figura è ovale , e contiene sei ordini di palchetti , nel secondo de' quali era il palco del Sovrano , e la platea ha 57 piedi di lunghezza e 50 di larghezza . Sotto l'orchestra si fece un voto con due tubi all'estremità che sorgendo sino all'altezza del palco scenario serve a diffondere i suoni degli stromenti e delle voci più rotonde e sonore . Gl'ingressi, le scene , i corridoi sono magnifici .

Il teatro degli Aliberti in Roma costruito da Ferdinando Bibiena , e quello di Tordinona eretto da Carlo Fontana , appartengono al secolo XVII , benchè quest' ultimo siasi restaurato sotto Clemente XII . Ma il teatro di Argentina appartiene al XVIII , e si eresse dal marchese Girolamo Teodoli con sei ordini di palchetti . La figura è irregolare , cioè a ferro di cavallo , il cui diametro maggiore è di 51 piedi , ed il minore di 46 . L' antico teatro di Mar-

Marcello che in parte sussiste ancora, nulla, al dir degl'intelligenti, ha influito alla costruzione de' moderni teatri Romani :

Esistono in Napoli diversi teatri tuttochè siensi convertiti nel secolo XVIII quello di San-Bartolommeo in una chiesa, ed il teatrino detto della Pace o del *Vico de la lava* in un collegio. Il più antico degli esistenti è quello detto de' Fiorentini per la chiesa di San Giovanni de' Fiorentini che gli è dappresso. Seoncia da prima n'era la figura di un arco congiunto a due lunghe rette laterali sproporzionatamente più lunga che larga; e tutto il rimanente scale, ingressi, corridoi, retrostanze, tutto indicava meschinità. In seguito verso il 1779 si rifece dall'architetto Giovanni Scarola napoletano e tutto divenne decente e ragionevole. Egli ne migliorò la figura rendendola semicircolare; ed acquistò luogo per ogni cosa necessaria coll'industrioso partito di cangiar il sito della scena, collocandola sulla retta che faceva la larghezza della prima
pla-

platea , là dove allora era posta sulla lunghezza quadupla almeno dell' antica larghezza .

Il *Teatro Nuovo* chiamato , costruito al disopra della strada Toledo alle vicinanze della chiesa di Monte Calvario , fu opera nel suo genere mirabile del napolitano Domenico Antonio Vaccaro figlio dell' eccellente scultore ed architetto Lorenzo . Chi avrebbe creduto possibile quel che pur si vede , che in una pianta di soli palmi 80 in circa per ogni lato si costruisse un teatro con cinque ordini di palchetti di tal simetria e di forma sì propria che da per tutto vi si godesse acconciamente lo spettacolo ? L' industria dell' abile architetto supplì all' angustia del sito , e vi si accomodano agiatamente mille spettatori . Dicesi che il romano architetto Antonio Canevari avendo veduto quest' edificio al di fuori non voleva credere che fosse un teatro , e come vi fu entrato , disse che quell' opera sola bastava al credito del Vaccaro , per aver saputo rendere *possibile l' impossibile* . Ma
che

che disse di questo teatro il dotto architetto Vincenzo Lamberti (a) morto nel 1789 ? Che non compieva gli oggetti essenziali di un teatro , *Vedere ed Udir bene*, la qual cosa fu lanciata con sì poco fondamento , che gli fu detto : *andate a vedere ed udire , e tacerete*. Anche questo teatro nel secolo inoltrato si abbellì e si migliorò nelle scale e ne' corridoi .

Un miracolo opposto a quello del Vaccaro fece nel 1779 l'architetto Siciliano Francesco Seguro innalzando , in faccia al già in parte diroccato ed atterrato con fabbriche Castello Nuovo nella strada spaziosa che mena al Molo , un teatro che prese il nome dal *Fondo di Separazione de' lucri*, cui insensibilmente è restato solo il nome di teatro del *Fondo*. Con una piena libertà d'immaginare ed eseguire a suo modo, con un sito sgombro d'ogni intorno di ostacoli ed abitazioni , con facoltà di
spen-

(a) *Nella Regolar Construction de' Teatri*, . . .

spendere facendosi per la corte, formò un teatro che presenta una facciata pesante oltre modo, non ampio, non magnifico, non comodo a vedere ed esser visto, non armonico ad udire malgrado l'eccellenti note de' Sarti e de' Paiselli che vi perdono due terzi della propria squisitezza. Gl'interpilastri che dividono i palchetti, gl'intagli, le centinature, la propria costituzione in somma lo rendono sordo. E quando sortirà un architetto circostanze più propizie per segnalarsi?

L'ultimo teatro edificato nel secolo XVIII, e forse il migliore de' piccioli teatri napoletani, è quello che si costruì nel sito detto Ponte nuovo terminato nel 1791 che ebbe il nome di San-Ferdinando. Camillo Leonti ingegnere napoletano ne fu l'architetto; il toscano Domenico Chelli lo dipinse. La figura della platea è ellittica, nel maggior diametro ha palmi quaranta di larghezza, quarantadue di lunghezza, e quarantatre e mezzo di altezza dal pavimento alla finta volta; la scena che in
fac-

faccia agli spettatori ha un orologio, di lunghezza è palmi ventisette. Vi sono cinque file di palchetti, ciascuna fila di tredici ognuno di otto palmi di altezza. La facciata regolare non offende il gusto con tritumi, e l'atrio ha due stanzini laterali, ed i corridoi sono comodi e proporzionati al concorso. L'oggetto di ben vedersi ed udirsi è pienamente adempiuto in questo edificio. Nulla gli manca per essere in ogni stagione frequentato, eccetto che l'esser collocato men lontano dagli altri teatri, dal centro della città, e dalle vicinanze della reggia (a).

Ri-

(a) Esistono eziandio in Napoli altri piccioli teatri addetti generalmente all'ozio della minuta gente. Tali sono quello di *San Carliano*, della *Fenice*, della *Posta* ecc. e diversi scenarii di pupi. Vi si raffigura un'ombra degli spettacoli de' Balloardi di Parigi. Questi sono i ventilatoi delle passioni, diceva un nostro filosofo. I perturbatori delle società, i facinorosi, i bacchettoni sempre occultamente velenosi, non si educano ne' teatri.

Rimane a parlare del Reale Gran Teatro detto di San-Carlo costruito co' disegni del brigadiere Giovanni Medrano nel 1737. Edificio magnifico eretto in soli sei mesi per l'attività di Angelo Carasale, dopo tanti gran teatri innalzati in Europa nel secolo XVIII, conserva ancora sopra tutti il primato. La sua figura è di un semicircolo, i cui estremi si prolungano in linee quasi rette, che si stringono avvicinandosi alla scena. Il diametro maggiore dell'uditorio è di piedi parigini 73 in circa, ed il minore di 67. Vi sono sei ordini di comodi magnifici palchetti al numero di 28 nel quarto e quinto ordine, e di 26 ne' tre primi, e nel bel mezzo del secondo ordine si eleva il gran palco del Re. Edificato tutto di pietra, tutto nelle ampie scale e ne' corridoi e ne' tre ingressi spira grandezza e magnificenza. Il proscenio corrisponde a tanta splendidezza, ed anche il gran telope o sipario dipinto a sughi d'erba fece per lungo tempo uno spettacolo anch'esso degno di ammirarsi, che il tempo ne-
gli

gli ultimi anni ha obbligato a cambiare.

Secondo me nuoce all' illusione la giunta fatta dall' architetto Fuga ne' lati della bocca della scena di alcuni palchetti, da' quali comincia a rubarsi una parte delle voci prima di spandersi pel teatro . Nè anche è da approvarsi che il palco scenario sporga in fuori nella platea per molti piedi , convenendo allo spettacolo che gli attori , come pur riflettè Algarotti , si rimangano al di là dell' imboccatura del teatro , a linea delle scene , per far parte anch' essi del dolce inganno a cui il tutto è ordinato . In oltre con mal consiglio sono alquanti anni che si aggiunse un altro splendido ornamento che piace al vedere e nuoce all' udire . Un voto di tanta ampiezza , arricchito di spaziosi corridoi , compartito in tanti palchi che equivalgono ad altrettanti comodi stanzini , per se stesso è poco favorevole alle voci umane che non sieno tramandate per mezzo di qualche tromba ; or perchè se ne aumentò la difficoltà con vestirlo internamente di cristalli e festoni pen-

Tom. X P. II. h den-

denti di dipintà tela e di cartoni ? Specialmente nelle serate di triplicata illuminazione que' cristalli , que' festoni, quelle indorature, que' torchi senza numero , i copiosi lumi de' palchetti riverberati e in mille modi raddoppiati dalle scintillanti gemme che adornano tante dame , cangiano la notte nel più bel giorno , e l' uditorio in una dimora incantata di Circe o di Calipso superiore allo spettacolo del palco scenario . Ma nel tempo stesso le voci e le delicatezze musicali non incontrano in que' festoni la necessaria elasticità e la resistenza che la rimandi e diffonda ; e la prodigiosa quantità de' torchi del palco e della platea consuma tant' aria e tanta ne rarefa che si minora e s' indebolisce la causa del suono e della voce , e quindi si perde una gran parte delle più squisite inflessioni armoniche . Verso gli ultimi anni del passato secolo si tolsero questi ostacoli al corso della voce , ed ai cristalli, alle dorature e a' festoni indicati si sostituì la pittura fattavi dal toscano Domenico Chelli . Ma l' esteriore di que-
sto

sto edificio e singolarmente la facciata ha sofferto notabili alterazioni, e vi si è alzato un solido sopportico su di cui un magnifico loggiato e l'un grande appartamento per la conservazione de' grandi materiali del teatro. Con simile protuberanza si è tolta veramente parte dell' ampiezza e l' antico allineamento della strada San-Ferdinando che mena al Largo del Castello Nuovo. L' architetto è stato il sig. *Nicola Niccolini* toscano.

I difetti notati ne' più grandi teatri moderni mostrano la difficoltà della soluzione del problema, *far un teatro che compiutamente soddisfaccia a i due sostanziali oggetti, veder comodamente e conservar la voce nell' interiore del teatro*. Se ne occuparono di proposito e scientificamente il conte *Enea Arnaldi* vicentino nell' *Idea del Teatro* pubblicata in *Venezia* nel 1762, un Anonimo nel trattato *del Teatro* impresso in *Roma* nel 1772, e *Vincenzo Lamberti* nella *Regolata costruzione de' Teatri* stampata in *Napoli* nel 1787.

(116)

Chi di loro meglio giunse a risolverlo?
E permesso a chi non è di professione
architetto l'avventurare il proprio av-
viso, in pro dell'Anonimo?

C A P O IV

Delle scene liriche e dell'Opera buffa.

I

Scene Liriche.

Non ebbe nè esempio nè seguaci,
ch'io sappia, il capriccio di quell'ita-
liano del secolo XVII mentovato nel-
la Drammaturgia, che con un solo per-
sonaggio condusse una favola intera di
tre atti. Io non ho veduto che uno
scherzo del grazioso Gabriele Cini in
Madrid, il quale solo in tre piccole
scene buffonesche che chiamava atti,
rappresentava un'azione mimica. Ma
tali capricci non ebbero verun presidio
musicale.

II

Il celebre Gian Giacomo Rousseau che volle dare a' moderni l'idea della greca *melopea*, mostrò in qual maniera poteva una bizzarria non nuova convertirsi con verisimiglianza in una scena sublime interessante secondando le passioni e i pensieri coll'armonia e compose il *Pigmalione*. Molti in Francia e in Alemagna vollero imitarlo; niuno, se m'appongo, ha fatto conservare le loro scene liriche.

In Italia tentò di calcare l'orme del gran Ginevrino il conte Alessandro Popoli e scrisse *Pandora* favola lirica divisa in cinque scene, in cui intervengono Pandora, Prometeo, Epimeteo. In buono stile si vedono sentimenti appassionati, singolarmente nel monologo di Prometeo e nell'ultima sua disperazione. Nelle altre scene però non veggio chiaro, in qual maniera aspettandosi p. e. con impazienza una risposta possa sempre con proprietà di rappresentazione darsi luogo alle battute musicali che debbono precedere.

Si provò il fu infelice Francesco Ma-

rio Pagano a produrre in Napoli una scena simile prendendo per oggetto *Agamennone* che intitolò monodramma, benchè in esso intervengano tre personaggi.

II

Opera buffa.

CEntauri, sfingi, gorgoni, scille, chimere, arpie, e quante mostruose larve pose Virgilio nella sede de' sogni sull'ingresso degli Elisii, rappresentano una pretta e pur non compiuta immagine delle fantastiche stravaganze dell'odierna opera buffa. Per propria natura essa sarebbe una commedia musicale, cui al più si permette che si avvicini alla farsa, ma non già a' vaneggiamenti di pazzie d' infermi, come sono i tanti malcuciti e sconnessi centoni che corrono per l'Italia e più oltre ancora.

Nacque in Napoli e nacque sobria, ogni poeta essendo persuaso sin dall'incominciar del secolo XVIII di non aver

ver dalla musica ricevuto facoltà veruna di allontanarsi dalle discrete regole del verisimile . Furono dunque commedie vere le opere buffe di Francesco Antonio Tullio : le *Fenziune abbentorate* del 1710, il *Gemino Amore* del 1718, le *Fente Zingare*, lo *Viecchio Avaro* ecc. Commedia fu l' *Elisa* di Sebastiano Biancardi detto Lalli in Venezia cantata colla musica del Ruggieri nel 1711, e fu la prima vera commedia in musica veduta su quelle scene . Commedie e ben graziose furono le opere di Bernardo Saddumene morto qualche anno dopo del 1732 : lo *Simmele*, la *Carlotta*, li *Marite a forza*, la *Noce de Benevento*, e singolarmente la piacevole dipintura del *Paglietta geluso*. Andrea Belmuro autore de' due intermezzi recitati felicemente in Venezia nel 1731 la *Contadina* ed il *Cavalier Bertone* posti in musica il primo del famoso Sassone, e l' altro dal non meno chiaro maestro Francesco Mancini, fece pur fra noi diverse opere buffe che non eccedono l' indole della commedia.

Ne fecero altresì il *Palma* ed il *Viola*. Ma chi pareggiò in Italia la grazia delle commedie musicali del nostro Genaro Antonio Federico inimitabile pel colorito veramente tizianesco de' suoi ritratti comici? Il suo *Finto Fratello* in cui si dipinge un affetto che non eccede la commedia e dà motivo alla musica, fu animato dalle note di Giovanni Fischetti nel 1730; lo *Frate Nnamorato* nel medesimo genere nel 1732 riscosse l'ammirazione degl'intelligenti colla musica squisita in tutte le sue parti del Raffaele dell'armonia Giambattista Pergolesi. Altre opere del Federico non meno copiose di grazie sono le seguenti: la *Rosaura* del 1736 colla musica del riputato Domenico Sarro; *Da un disordine nasce un Ordine* del 1737 colla musica di Vincenzo Ciampi a que' di maestro accreditato; l'*Alidoro* del 1730 posta in musica dall'abile maestro Leonardo Leo; l'*Alessandro* del 1742 del medesimo Leo; la *Lionora* che si rappresentò nel medesimo anno colla musica del Ciampi per

per le parti chiamate serie , e del celebre Niccolò Logroscino per le buffe . Commedie pur furono , benchè di assai minor bellezza , le opere di Pietro Trincherà attore dell' opera la *Vennegna* cantata la prima volta colla musica di Gaetano Latilla nel teatro detto della Lava e poi più volte replicata altrove ; dell' *Abate Collarone* quivi parimente cantata colla musica di Domenico Fischetti , che si ripeté poi nel teatro de' Fiorentini nel 1754 col titolo le *Chiajese Cantarine* , ma con alcune alterazioni fatte alla musica del Fischetti dal nomato Logroscino . Scrisse il Trincherà moltissime altre opere buffe di varia fortuna , e singolarmente la *Tavernola abbentorata* cagione di ogni sventura dell' autore , in cui fece una dipintura vivace di un *Fra Macario* equivalente ad un *Tartuffo* recitata colla musica di Carlo Cecere .

Commedia fu il *Carlo* e qualche altra prima opera di Antonio Palomba , da cui poscia cominciò la stravaganza illimitata che bandì la commedia dalle scene
mu-

giche per la scena comica . Ma che mai può increscer nella piacevole farsa del *Socrate Immaginario* che vivamente e con la più ridente satira comica rappresenta l'immagine di un Calabrese che sona l'arpa tra' suoi discepoli, loda la musica greca che non conosce , ha una moglie da cui è bastonato , ch'ei chiama Santippe , e un Mastro Antonio suo barbiere che egli ha installato a Platone , e che beve la cicuta per rassomigliare in tutto l'antico Socrate ? Le armoniche note del Paisiello (il quale pose in musica la maggior parte delle opere del Lorenzi) sono in tutte le parti nel *Socrate* inarrivabili . L'autore inimitabile dell' *Ammalato Immaginario* oh quanto invidierebbe a Napoli quest' *Immaginario Socrate* , che al pari del di lui *Tartuffo* , fu alla prima proibito come indiscreto dopo tre sere di recite , per aver servito di limpido specchio ad un avvocato che vi si raffigurò e se ne dolse . Onde ciò avvenne ? Esisteva per avventura al tempo del Lorenzi un vero *Socrate* della

la Magna Grecia all'immaginario non somigliante, come esisteva per nostro vanto un Aristofane Napoletano? Che che sia di ciò il *Socrate* tornò poi sulle scene e ritornerà ancora e muove graziosamente il riso, e se ne cercò sempre con gli occhi l'originale sino a che il figurato non cessò di vivere.

Dopo molti anni di silenzio il medesimo Lorenzi diede al teatro de' Fiorentini l'anno 1795 la *Pietra Simpatica* colla musica di Silvestro di Palma eccellente maestro napoletano. In quest'altra piacevole farsa in due atti si motteggiano i filosofi falsi naturalisti e vulcanici. Comicamente si rilevano in essa le ridicolezze di coloro che vogliono dare ad intendere di studiare le dozzine di anni la natura de' ragni e de' gatti. Vi si proverbia la filosofica credulità di chi sostiene che nuvoloni gravidi di sassi vulcanici cadono poi giù lontanissimi da' paesi dove si generano. Con una pretesa pietra simpatica, detta altrimenti *cornea*, si conchiude un matrimonio conteso dal naturalista zio della
gio-

giovane destinata ad un ridicolo suo discepolo , il quale è preso a sassate , e gli si fa credere che sieno cadute dal cielo . Per farne comprendere lo spirito e la piacevolezza , ne adduco qualche squarcio . Una finta dama oltramontana che si millanta studiosa de' vulcani , si presenta al naturalista Macario , il quale l'invita a veder la sua casa .

*Mac. Vedrà gatti in famiglia,
Serpenti in società , ragni in
amore ,*

*Studii profondi e varii
Di noi naturalisti*

*Che siam della natura i segre-
tarii .*

*Errighet. Ma voi da questi studii
Che ricavate poi ? Macar. Mol-
to , Madama .*

*Primieramente apprendo
Il linguaggio de' gatti ,
Per poi darne alle stampe
Un dizionario a comodo*

*Delli studiosi . Ne' serpenti poi
Noto il talento , come*

*Nel darli da mangiar , dalle
stantive Di-*

(127)

Distinguon le uova fresche.

Errighet. *E ne' ragni?* Macar. *Rifletto,*

Che per essi potrebbe

Fiorire un altro ramo di commercio,

Errighet. *Da' ragni?* Macar. *Sì, da' ragni; ed ecco il come.*

Moltiplicando per le case il numero,

E raccogliendo poi li ragnateli,

Cardarli, e poi filati

Farne vaghi lavori:

E in tante balle poi mandarli fuori.

altro squarcio è dell' ultima scena l' atto 1. I congiurati contro i due vecchi naturalisti a favore degli aman- fanno piovere una tempesta di sassi e spalle di Don Sossio destinato sposa- lla nipote di Don Macario suo ma- . I letterati stimando che tali pie- siano cadute dalle nuvole, vogliono agare la sostanza di esse. Sossio ob- ando il dolore risponde,

Soss.

Soss. *Io parlando con creanza
L'ho per pietre piritose . . .*

Corrad. *Oh che porco ! Soss. Mi
perdoni :*

Piritose concrezioni

Son . . . cioè . . . mi spiego ..

Mac. *Taci .*

Cachelonie le credo io . . .

Corrad. *Peggio peggio . Mac. Pa-
dron mio ,*

*Cachelonie son chiamate ,
Perchè intorno al fiume Cach
Ne' paesi de' Calmuehi*

Son trovate . . . e vengon quà.

Errigh.)

Corrad.)

Cachelonie ah ah ah !

Questi son mattoni cotti

Errigh. *Son vulcanici prodotti .*

*Si risolve di farsone l'analisi . E men-
tre si recano i reattivi , i carboni ecc.
vengono dal giardino i servi dicendo
spaventati che non solo tutti i gatti so-
no fuggiti pel giardino , ma che i ser-
penti rotta la rete che gli chiudea ,
sono scappati ; e tutti fuggono atterri-
ti . . La sorgente di questa farsa è la*

novella *le Connoisseur* del *Marmontel*. La musica piena di armonia di verità e di novità si accordò colla grazia comica esagerata e propria della farsa, e la riuscita fu piena, e si recitò per moltissime sere con gran concorso, e nel 1796 si ripeté col medesimo diletto e con frequenza di ascoltatori. Quest'abile scrittore è mancato nel 1807 avendo oltrepassati gli anni ottantasei della sua età. La collezione delle Opere buffe del Lorenzi s' incominciò da più anni, e si è da non molto ricominciata ad imprimere nella stamperia del Flauto.

Apostolo Zeno e Pietro Pariati pubblicarono insieme il *Don Chisciotte* ed altri drammi giocosi che meritano conoscersi. Carlo Goldoni compose il *Mondo della Luna* ed altre farse musicali; ma la sua *Cantatrice*, la *Birba*, la *Pupilla* intermezzi piacevoli, e singolarmente il *Filosofo di Campagna* posto in musica dal Buranelli, e la *Cecchina* dell' inimitabile Piccinni, sono vaghe commedie musicali ripetute

sempre ed imitate . Tali mi sembrano parimente *le Donne son sempre donne* , e qualche altra opera buffa di Pietro Chiari , e le *Pazzie di Orlando* del Badini cantata in Londra ove egli da più anni è morto , Piacevoli opere italiane da non obbliarsi , sono parimenti , e riuscite in Vienna , in Parigi e per l'Italia il *Trofonio* ed il *Re Teodoro* posto in musica dal Paisiello, appartenenti all'autore pregevole degli *Animali parlanti* il canonico Casti di Montefiascone .

C A P O V

Opera Eroica .

L' Opera eroica che può chiamarsi storica che incominciò nel secolo XVII, in cui ebbe una lunga fanciullezza , ebbe nel secolo XVIII una felice adolescenza ed una applaudita virilità . Si osserva la prima nella *Dafni* di Eustachio Manfredi , nell' *Arsace* di Antonio Salvi , nel *Polifemo* di Paolo Rolli , nel *Farnace* e nel

nel *Farnasmane* ed altre del Biancardi o Lalli napoletano, e specialmente nell' *Eraçlea*, nel *Tito Sempronio Gracco*, ne' *Decemviri*, nel *Turno Aricino* ed altri drammi del romano Silvio Stampiglia poeta Cesareo dell'imperadore Carlo VI. Le favole dello Stampiglia sono doppie e piene d'intrighi amorosi simili a quelli delle tragedie galanti francesi, e lo stile abbonda di pensieri soverchio lirici. Tutte poi sono di lieto fine, ed alcuna risale agli ultimi anni del XVII secolo, come la *Partenope* cantata in Napoli sin dal 1699 e replicata altrove più volte. Sono adunque alcuni de' suoi drammi anteriori a quelli di Apostolo Zeno. Non bene perciò il sig. Eximeno attribui ad Apostolo Zeno l'usanza osservata indi costantemente nello scioglimento de' melodrammi storici di far mutare di sinistra in prospera la fortuna dell'eroe. Le ariette dello Stampiglia furono meno musicali di quelle dell'epoca seguente; ma da alcuna si vede che sapeva farne, come

si vede in questa del melodramma l' *Eraclea*.

*Incominciai per poco,
E poi m'innamorai
Quanto potesse mai
Innamorarsi un cor.*

Ma la virilità dell' opera eroica incominciò senza dubbio col preludato Apostolo Zeno nobil veneto, e si perfezionò con Pietro Trapasso detto Metastasio. Il signore Zeno poeta ed istorico Cesareo succeduto a Silvio Stampiglia, fu di lui più regolare, più naturale, più maestoso, più vivace. Ebbe più invenzione, più arte di teatro, più verità e più forza nel maneggio delle passioni, più grandezza ne' suoi eroi. La lingua è pura, lo stile ricco e proprio degli argomenti e della drammatica. A lui non manca se non quel calore, quella precisione, quell'armonia, quella scelta che costituiscono il merito del gran poeta che gli succedette. Notabili sono i melodrammi di Apostolo Zeno per la varietà de' caratteri e degli argomenti, essendosi ar-

ric-

ricchito nelle storie greche , romane e barbare a lui famigliari . *Dovunque incontrò* (disse il Conti valendosi delle parole dello stesso Zeno) *o maturità di consiglio ne' dubbii affari, o magnanimità di perdono nelle offese sofferte, o moderazione ne' tempi prosperi, o fortezza ne' casi avversi, costanza di amicizia e di amor conjugale, man forte a sollievo degl'innocenti, cuor generoso a ristoro de' miserabili, atti di beneficenza, di giustizia, di temperanza ed altre virtù, tutti n' espose, n' ingrandì e illustrò gli esempi in teatro* . Ciò che ne dinota bene il carattere è l' aver saputo in ciascun atto delle favole preparare una scena vistosa, popolare, interessante che tiene svegliata l'attenzione dello spettatore . I drammi onde trasse onor maggiore, sono : *Lucio Papirio, Cajo Fabricio, Andromaca, Merope, Mitridate, Ifigenia, Nitocri ec.* . Non minor gloria gli recarono i sacri *Oratorii* musicali pieni di entusiasmo profetico e di sacra erudizione, tra' quali si distin-

guono : *Sisara , Davide umiliato , Daniele , Giuseppe , Ezechia .* L'autore stesso ha data la più giusta idea di tali sacri componimenti . *In essi (ei dice) studiai di far ragionare le persone e in particolare i Patriarchi , i Profeti e gli Apostoli collo stile delle scritture e co' sentimenti de' Padri e de' Dottori della Chiesa ; stimando che quanto meno fossevi frapposto del mio , tanto più di compunzione e di diletto avesse a destarsi negli animi degli uditori .* Tutte le opere drammatiche di Zeno comprendonsi in dieci volumi in ottavo , ma gli ultimi due contengono quelle che compose in compagnia di Pietro Pariati .

Ed eccoci a' più lieti giorni della virilità dell' opera eroica , ai giorni rischiarati del corso del più bell' astro della poesia drammatica musicale . Il romano Pietro Trapasso , il cui cognome dal celebre calabrese Gian Vincenzo Gravina che l'educò nelle lettere per lo spazio di dieci anni , cangiato in greco suono divenne *Metastasio* , e
riem-

riempì l'Europa , nacque nel 1698 , e passò parte della gioventù in Napoli esercitandosi nel foro . Succedette ad Apostolo Zeno nel 1729 nell' onorevole carica di *Poeta Cesareo* , e caro agl' imperadori Carlo VI , Francesco I e Giuseppe II , e alle imperatrici Elisabetta e Maria Teresa , fiorì in Vienna sino all' anno 1782 , in cui mancò con tutto universale della Virtù , del Sapere e della Poesia .

Che diremo noi di sì raro e felice ingegno che corrisponda alla sua grandezza ? Che egli era sì eccellente che ha ispirato ne' contemporanei la disperazione di appressarlo nel suo sistema , ed in taluno il partito di torcere dalle sue vestigia ? Che gli splendidi suoi difetti stessi , i quali appartengono agli abusi musici anzichè a lui , il rendono rispettabile anco agli orgogliosi che volgono altrove il capo per non mirarne l' odiata luce che gli umilia ? Le Grazie sole potrebbero convenevolmente encomiarlo , le Grazie amiche di Anacreonte che mercè del Metastasio

denti a' nostri giorni passeggiarono le musiche scene , e che tacquero com' egli tacque . E quando ripiglieranno l'ilarità ed il riso ? Quando e chi le rimenerà sulle armoniche scene ? Possono forse supplirvi i partigiani delle furie e de' demoni ballerini ? o i *Semiservi* scarabocchiatori di pasticci musicali in versi ed in prosa in un solo sciapito componimento ?

La musa di questo grand' uomo si distingue per molti pregi , e singolarmente per la grazia , la facilità , la naturalezza dell' espressione , la precisione , la chiarezza e l'armonia dello stile , per l'eleganza e la sublimità . Gli contese gran parte di tali doti e forse tutti il famoso Saverio Bettinelli , e pretese che Metastasio sia *prosaico* , *inelegante* , *privo di lingua poetica* ecc. Aggiugne di aver provato egli stesso il *difficil tragico dello stile de' drammi* ne' cori del *Gionata* ed in una *Cantata* : di più che l'*armonico Frugoni* colle sue *Cantate* potrebbe servir di modello al vero stile drammatico : che Zeno è più di Metastasio

ele-

elegante ne' suoi drammi *sì bene scritti* ec. Noi vogliamo credere a questo acuto osservatore, il quale trovò spessissimo mancare *di eleganza* e di *stile poetico* fin' anche la *Gerusalemme*; ma non vorremmo che prendesse per *eleganza* anche lo stile *contorto ed oscuro*, in cui egli stesso talvolta è caduto ne' suoi *Sciolti*. Vorremmo poi che il mondo che si trasporta e si riempie di dolcezza all' udire o leggere i drammi di Metastasio, fosse rapito ugualmente alle *Cantate* ed ai *Cori* dell' *elegante* censore Bettinelli e dell' *armonico* Fragoni, in vece di averle obbliate sì presto. Vorremmo per sottoscriverci alla sua decisione che questo mondo culto e sensibile si commovesse più spesso ai drammi *sì bene scritti* di Zeno, e non già soltanto allor che egli canta alla maniera Metastasiana così:

*Guarda pure, o questo o quello
 È tua prole, è sangue mio:
 Tu nol sai, ma il so ben io,
 Nè a te, perfido, il dirò.*

Chi

Chi di voi lo vuol per padre?

V'arretrate? Ah voi tacendo

Sento dir, tu mi sei madre,

Nè colui mi generò.

A chi cede mai Metastasio, sia che alla maniera di Sofocle migliori i grandi uomini dell' antichità nel ritrarli, ovvero sia che gareggi di sublimità col gran *Corneille* dipingendo Greci e Romani, e di delicatezza coll' armonioso *Racine*, facendo nelle passioni che maneggia riconoscere a ciascuno i movimenti del proprio cuore? A quanti anzi egli non sovrasta per la particolare magia del suo pennello che anima quanto tocca, e l' ingentilisce colla grazia del Correggio e coll' espressione di Raffaello? *Difficile sarebbe* (dice il dotto Carmignani (a)) *determinare nel melodramma di Metastasio le ragioni per le quali lo stile ha quell' incanto che tutte le anime delicate vi tro-*
va-

(a) Nella *Dissertazione sulle Tragedie di Alfieri*.

vano ; altro non può dirsi se non ch' ei piace . *Voltaire*, egli aggiugne , per corredare di commentario le tragedie di *Racine* , diceva non doversi far altro che scriver sotto ad ogni pagina , bello , patetico , armonioso , ammirabile ! Ecco (a ciò aggiugne il *Carmignani*) il commentario di *Metastasio*.

Si vuole esser dotato di gusto fine , di acuto sguardo per ravvisare nel *Metastasio* il gran maestro , allorchè (nel tempo stesso che prestasi al duro impero dell' uso e del canto introducendo amori subalterni) c' interessa pel solo protagonista agitato di un amor forte impetante disperato , qual si richiede nella severa tragedia . *Zenobia* , *Siroe* , *Artabace* , *Timante* , *Megacle* , *Demetrio* , *Ipermestra* ecc. personaggi tormentati da grandi passioni contrastate dal dovere e dall' eroismo , sono personaggi perfettamente tragici .

Con quanta maestria non colorisce i caratteri ? Quel *fandi fictor Ulysses* non è dipinto al vivo nell' *Achille in Sciro* ? L' energia e l' impeto del vincitore

tor

tor di Troja non si vede quasi nascente nella finta Pirra? *Ezio* arrogante che parla di se e delle sue gesta, ma nobile, prode, magnanimo, virtuoso, non rappresenta appunto la bontà con qualche debolezza richiesta nel personaggio tragico? Or perchè il Bettinelli derise quegli *Ezii millantatori e paladini*? E forse un carattere inverisimile? *Tito, Temistocle, Catone, Regolo*, quando comparvero più grandi sulla scena? e qual tesoro di filosofia non ti profondono. E perchè il Bettinelli confuse con quegli *Ezii millantatori* que' *Catoni e que' Regoli*? Non sono essi ritratti istorici? *Regolo* parvegli *millantatore e paladino*? *Regolo* anzi (doveva avvertire il Bettinelli) punto non discorda dall'avviso stesso del capriccioso censore, e con sobrii detti ma gravi, giusti e ben espressi spiega la virtù ed il valore in azioni, e non in gran parole. Per convincersene il giovane studioso subito dopo la strana critica del Bettinelli legga almeno una scena del *Regolo*; legga il suo arrivo
in

in senato (sc. 7 del 1) ; ogni parola smentirà l' invida ingiusta capricciosa censura . L' idea di rappresentar gli affetti di una madre in Merope fu più di una volta felicemente eseguita . Ma chi può soffrire il paragone del colorito inimitabile di Mandane nel *Ciro riconosciuto* ? Chi fece Egisto più interessante di *Ciro* sotto il nome di Alceo ? Per altra parte quanta erudizione sacra , nobiltà di dire , interesse tragico ed unzione negl' impareggiabili *Oratorii Betulia , Gioas , Giuseppe , la Morte di Abel , la Passione di Gesù Cristo* ! Qual ricchezza di filosofia e d' immaginazione e di splendidezza di decorazioni nelle *Serenate Enea negli Elisii , Astrea placata , il Parnasso accusato e difeso , l' Asilo d' Amore* ecc. !

Pieno di erudizione di ogni maniera egli imita gli antichi ma con tal maestria che par nato or ora quel che dissero venti secoli indietro . E chi saprà più dare agli altrui pensieri quella naturalezza che si ammira in Metastasio allorchè imita ? Tito si vale delle pa-

ro-

role del Gran Teodosio quando abolì la legge che dichiarava rei di morte quelli che profferivano parole ingiuriose contro del principe (a). V' è, gli dice Publio, chi lacera anche il tuo nome, e Tito,

*E che perciò? Se il mosse
Leggerezza, nol curo,
Se follia, lo compiango:
Se ragion, gli son grato: e se in
lui sono*

Impeti di malizia, io gli perdono.
È prosa, dice l'invidia sotto la maschera di gran poeta; ma il più meschino uomo che professa lettere, non cercherà gran poesia nel teatro, dove non si richiede, a meno che comprenda poco la differenza de' generi. Di prosa così bella son pieni Sofocle ed Euripide. La bella prosa (se così voglia dirsi) Metastasiana quante e quante migliaia di versi sciolti specialmente ha fatti da gran tempo obbliare! Ser-

(a) V. il Codice Teodosiano lib. IX, tit. IV l. III.

Servesi Metastasio di un gran numero di sentenze di Seneca, ma con tale arte che le spoglia di ogni affettazione nativa. Quel *Dubiam salutem qui dat afflictis, negat*, è un aforismo in Seneca, e diviene una ragione ben naturale in Fulvia:

*Non dir così; niega agli afflitti
aita*

Chi dubbiosa la rende.

È una ruvidezza pedantesca la risposta di Megara ad Anfitrione, *Quod nimis miseri volunt, hoc facile credunt*, la quale acquista semplicità e naturalezza in Metastasio:

E poi quel che si vuol, presto si crede,

Dal Petrarca, dal Zeno e da' Francesi trasse del mele; ma chi nol fa? chi nol fece? Importa saperlo convertire in proprio sangue e sostanza, ed è questo uno de' rari pregi del Metastasio. Questo traffico de' letterati è antichissimo. Quanto da Omero, da Teocrito e da Esiodo trasse Virgilio; quanto da nove lirici Greci Orazio; quanto da Cal-

limaco e dagli altri Greci Catullo con gli altri poeti elegiaci Latini! quanto Menandro dagli altri comici, e Terenzio e Plauto da Menandro! Distinguasì però il plagio vergognoso dalla lodevole imitazione. Bisogna posseder critica e principi solidi per comprendere ancora quando gli autori s' incontrano per ventura, e quando si seguono a bello studio. Aretade presso i Greci fece un volume de' pensieri degli scrittori che s' incontrano senza seguirsi (a).

Il calore della contesa che ebbe in Londra col Martinelli trasportò son già molti anni Carlo Francesco Badini eseguita ad affermare nella *Bilancia di Pandolfo Scornabecco*, che Metastasio tolse varie favole da' Francesi, senza avvertire quante e quante dagl' Italiani ne trassero i Francesi. Dall' *Ines de Castro*, egli dice, Metastasio ricavò il *Demofonte*. E perchè questo dramma non può metter capo nella eccellente *Semira-*

(a) V. Eusebio *de Praepar. Evan.* lib. X, c. 31

ramide del Manfredi, in cui le occulte nozze di Nino e Dirce che si scoprono fratelli, rassomigliano meglio alle avventure di Timante e Dircea? Non conosceva poi il Badini altra *Inès* anteriore a quella del suo *ingegnossissimo* La Mothe? Ei si lasciò indietro immensi spazii non percorsi.

Dall' *Ambigu Comique* di *Montfleury* (disse lo stesso mordace esgesuita) Metastasio tirò la sua *Didone*. Che cosa fu quest' *Ambigu* di cui si cibava il Badini? Una stravaganza eterogenea uscita nel 1671 in tre atti, ognuno de' quali contiene un argomento differente ed in uno si rappresenta in iscorcio l' avventura di *Didone*. Quell' *ambigu* fu dunque il *modello* del Metastasio? Il Badini non conobbe tragedie vere della regina di Cartagine del secolo XVI? Metastasio non sapeva leggere la divina *Eneide*? Gran critico che fu quell' esgesuita!

Anche l' *Attilio Regolo* (afferma l' esgesuita) venne da' Francesi. E da chi mai venne? Forse dal *Regolo* del-
Tom. X P. II k l' in-

l'insipido *Pradon* tanto screditato nelle *Satire* del *Boileau* e nell'*epigramma* di *Giovanni Racine*? Ma l'esguita sapeva che il *Regolo* del *Pradon* è un *petit-maitre* colla sua bella accanto (a)? Poteva nascere da sì molle e melenso padre l'eroico, il romano *Attilio Regolo* Metastasio?

E Badiui ed altri ancora dissero che dal *Cinna* formò il Poeta Cesareo la sua *Clemenza di Tito*. Il lettore soffrirà che ci trattenghiamo alquanto su questa critica. Chi può ignorare il capo d'opera del teatro di P. Cornelio? La *Clemenza di Tito* nulla perderebbe quando anche fosse del *Cinna* una esatta imitazione. Ma per istruzione della gioventù e per rendere giustizia al vero, osserviamo in qual maniera si condussero que' due grandi ingegni nel maneggiare in generi diversi due congiure e due per-

(a) Vedi ciò che ne disse m. *Dorat*, il quale sul *Regolo* del Metastasio compose la sua tragedia *Regulus*.

perdoni tramandatici dalla storia.

Cinna è tragedia destinata a commuovere; *Tito* è melodramma fatto per commuovere, ed appagare i sensi. Per riuscire nel primo disegno Cornelio si vale di un'azione importante ma semplice per dar campo al dialogo, in cui, come non a torto giudicò *Rapin*, consiste il nerbo dell'entusiasmo tragico. Metastasio componendo pel teatro musicale abbisogna di maggiore attività varietà e rapidezza nella favola, per servire al disegno di allettare i sensi senza lasciar di commuovere, e quindi soggettare il dialogo alla più rigorosa precisione per disporre colpi di scena e situazioni che rendano lo spettacolo accetto all'udito ed alla vista. Cornelio e Metastasio soddisfocero al loro intento, e vi avrebbero mancato se il primo serviva più ai colpi di scena ed alle situazioni che al dialogo, ed il secondo più a questo che a quelli, ed avrebbe fatto il Francese un'azione propria per la scena musicale, e l'Italiano avreb-

he di una buona tragedia fatto un' opera fredda e noiosa (a).

Pro.

(a) Questi sensi da me si espressero nel 1777 quando pubblicai la *Storia de' teatri* in un solo volume, e questi rinnovai nel 1793 nell'imprimere il sesto volume della stessa quando la distesi in sei. Questi sensi ripeto oggi ancora. Ma ciò apparisce di aver io sempre giudicato del *Cinna* e del *Tito* colla giusta differenza che esige la tragedia ed il melodramma, e di non aver mai preteso di comparare i due componimenti per dare un glorioso vantaggio al drammatico Italiano sopra il tragico Francese. A torto dunque Giovanni Andres si prese l'inutil pena di farmene un carico. Chi leggerà ciò che egli volle notare, e ciò che io dico, rileverà l'inutile sua pena. Col mio confronto altro io non pretesi se non rilevare l'artificio diverso che richiedono l'opera in musica e la tragedia, per distruggere l'imputazione de' critici ed indicare la necessità che ebbe Metastasio di allontanarsi dalla *pesta* di Cornelio per compiere l'oggetto del melodramma. Ma dove mai io dedussi quel glorioso vantaggio dell'Italiano sul tragico Francese? Non ho io senza ambiguità dichiarato che all'oggetto di P. Cornelio più non faceva d'uopo di quanto si trova nel *Cinna*?

Profuse perciò Metastasio nel suo argomento maggior ricchezza d'invenzione che si scorge ne' nuovi colpi teatrali e ne' bei quadri prodotti da' contrasti di situazione; ricchezza che non potè trovare nella tragedia francese che non ne abbisognava. Trasse dunque tutte dal proprio fondo le fila necessarie per la sua tela. Non basta a Metastasio che Sesto ami Vitellia che lo seduce e lo precipita nella congiura; ma ha bisogno che questa aspiri a una vendetta non di un padre, quale è l'oggetto di Emilia nel *Cinna*, ma di un'attiva ambizione delusa nella speranza di regnare. Ha bisogno che Tito faccia uno sforzo e rimandi Berenice per risvegliare la spenta speranza di Vitellia; e che poscia egli elegga per consorte Servilia sorella di Sesto che ama Annio nobile virtuoso e degno della di lei tenerezza.

k 3

H_a

na? Prego il riputato esgesuita *Andres* a riprendere, se piacegli, i miei errori, ma a non imputarmi ciò ch'egli immagina erroneamente.

Ha bisogno che Sesto strascinato dalla passione alla congiura e richiamato da un resto di virtù e dalla gratitudine a salvar Tito, nel tempo stesso che contro di lui cospira, corra a difenderlo: che chiamato da Tito non ardisca presentarglisi col manto macchiato di sangue: che Annio gli dia il suo: che quest' amico col manto di Sesto segnato colla divisa de' congiurati arrivi alla presenza dell' imperadore in tempo, che la virtuosa Servilia ha scoperto il segreto del nastro e che il suo amante all'apparenza risulti colpevole, e ponga in confusione l'inconsiderato Sesto, ed Annio nella necessità di comparir reo o di accusar l'amico. Queste angustie teatrali fanno riescire il melodramma italiano *diversissimo* dalla tragedia francese per la ricchezza e l'economia dell'azione (a).

I

(a) Molti che ci hanno preceduto (e l' accennai sin dal 1777) in parlar dell' *opera*, volendo additarci in che essa differisca dalla *tragedia*,
re-

I caratteri poi di Augusto Emilia e Cinna differiscono da quelli di Tito, Vitellia e Sesto. Augusto si dimostra clemente la prima volta stanco dalle famose proscrizioni; e la clemenza è la caratteristica della vita di Tito delizia del genere umano; caratteri che esigono un colorito differente. Emilia innamorata di Cinna intraprende lo sconvolgimento dello stato contro del suo benefattore, per vendicar la morte del padre, nel che si scorge cert'aria di romanzo, perchè l'affetto filiale narrato non iscuote tanto lo spettatore quanto i *beneficj presenti* di Augusto, e la di lei passione per Cinna *esposta agli sguardi*. Ma Vitellia è un ben di-

k 4

pin-

posero tal differenza nell'*unità del luogo*, nell'*esito tristo o lieto della favola*, nel *numero degli atti* e nel *verso*. Dissi e ripeto che niuna di tali cose mette una differenza essenziale trall'*opera* e la *tragedia*. Ciò si osservava nel *Sistem. Melodrammatico* che ho avuto cura di *scrivere* e che spero di produrre.

pinto carattere somministrato dalla natura e da' costumi de' grandi, superiore forse alla stessa Ermione di *Racine* da cui deriva. Perchè dunque questo verissimo attivissimo carattere, che la natura presenta e l'arte ha introdotto con felice successo sulla scena tragica e musicale; perchè mai quest'ambiziosa *Vitellia* che ondeggia tralla vendetta e l'amore, increbbe a *Giovanni Andres*, che vorrebbe cacciarlo via dalla scena, non che dall'opera di *Metastasio*? La critica ha principii, precetti ed esempi. Se fu perchè così a lui piacque, piace a noi con sua pace di anteporre al suo dettato la natura l'arte e l'esempio de' Greci, di *Racine* e di *Metastasio*, e tener l'ambizione *Vitellia* per teatrale. Ella è una Romana ambiziosa che più non sperando di conseguire colla mano di *Tito* l'imperio, si prevale della debolezza di un suo amante per tramare la rovina dell'imperadore; e l'ondeggiamento delle di lei mire comunica all'azione un continuo patetico mo-

vimento . Cinna poi e Sesto sono veramente due ingrati per cagione di una donna ; ma Cinna sempre considera Augusto come un tiranno , ed i suoi rimorsi dell'atto III non provengono dalla conoscenza dell'ingiustizia del suo attentato, bensì da' benefici ricevuti da Augusto . Sesto al contrario personaggio incomparabilmente più tragico di Cinna (a) è combattuto dalla conoscenza delle virtù di Tito, dall'amicizia da lui oltraggiata, dall'immagine di un gran tradimento senza discolpa, dalla virtù cui non ha del tutto rinunciato . Per comprendere appieno la diversità de' due caratteri, pongasi nella scena dell'ab-

(a) E perchè anche questo *debole Sesto* soggiacque alla stessa proscrizione teatrale di *Giovanni Andres*? Io sfido chicchessia a trovare in natura un personaggio più di *Sesto* idoneo ad eccitare il tragico terrore, e la compassione . Di qual tempera sarà il cuore dell'*Andres* che pure ha sì elegante la penna? Ma nel giudicar di poesia drammatica la penna può supplire tutta sola al cuore? Non mai.

abdicazione di Augusto Sesto in luogo di Cinna , e la tragedia non potrà andare avanti, perchè a Sesto non converrebbe la parte che vi sostiene Cinna d' ipocrita e di traditore determinato.

Personaggi così diversi producono situazioni ancor più differenti. Senza dubbio eccellente è la prima scena dell' atto V. tra Cinna ed Augusto. Ma dopo scoperta la congiura , benchè ne sembri troppo familiare l' incominciamento, *Cinna, prendi una sedia e ascolta-mi* , il discorso di Augusto si va gradatamente elevando finchè conchiude quella famosa interrogazione .

Cinna, tu t' en souviens , et veux m' assassiner?

Cinna però a guisa di ogni reo ordinario si risolve a negare il delitto ,

Moi, Seigneur, moi que j' eusse une ame si traîtresse!

Ma Augusto lo riempie di confusione mostrandosi inteso di tutta la congiura ; ed allora Cinna convinto si appiglia al partito di mostrar coraggio ,

*Vous devez un exemple à la po-
sterité,* Et

(155)

*Et mon trepas importe à votre sû-
reté :*

Tutto è detto con saviezza e proprie-
tà , ed ancor con grandezza ; ma nulla
è straordinario . Nel nostro melodram-
ma però che cosa produce lo scopri-
mento della congiura ? Due incontri
originali inimitabili . Nella scena quar-
ta dell'atto II Tito sa che si congiura
contro la sua vita , ma ignora che Se-
sto sia il reo principale ; perciò veden-
dolo venire va a lagnarsi con lui me-
desimo , con l'amico , dell'ingratitu-
dine de' Romani :

Tito

*Sesto , mio caro Sesto , io son tra-
dito .*

Sesto

(Oh rimembranza !)

Tito

Il crederesti amico ?

*Tito è l'odio di Roma . Ah tu che
sai*

*Tutti i pensieri miei : che senza velo
Hai veduto il mio cor : che fosti
sempre*

L'

(156)

*L' oggetto del mio amor , dimmi
se questa*

Aspettarmi io dovea crudel mercede:

Sesto

(*L' anima mi trafigge e non sel
crede .*)

Che contrasto sommamente interessante fa quell' aspetto franco e amichevole di Titò , e quella confusione di Sesto lacerato da' rimorsi ! E chi non invidierà all' Italia questa scena impareggiabile ? Nella scena sesta del III non si conosce meno il maestro . Tito più non ignora che Sesto è un traditore e che il Senato l' ha convinto e condannato alla morte ; ma vuol parlargli , e quando Sesto si appressa , si sforza di mostrar nel volto la rigorosa maestà offesa . Sesto si avvanza sbalordito affatto dal delitto palese . L' uno osserva la mutazione dell' aspetto dell' altro , e lo spettatore ammira in essi un quadro degno del Raffaello della scena tragica :

Sesto

(*Numi ! È quello ch' io miro
Di Tito il volto ? Ah la dolcezza
usata* *Più*

(~~Atto~~)
*Ritò non ritrovò in lui! Come gli-
venne
Terribile per me!)*

Tito

*Stelle! Ed è questo
Il sembiante di Sesto? Il suo de-
litto*

*Come lo trasformò? Porta sul volto
La vergogna, il rimorso e lo spa-
ventò!)*

Tali scene non si leggono nel *Cinna* nè in altri drammi ch'io sappia. Bellezze originali sono parimente, e fatte per l'immortalità, le vie tentate da Tito per sapere il segreto di Sesto: le angustie di questo infelice posto nel caso o di accusar Vitellia o di commettere una nuova ingratitudine verso il suo buon principe: l'ammirabile combattimento di Tito nel soscrivere la sentenza nella scena settima del III che meritò l'ammirazione di *Voltaire*. Deggio, dice Tito, una vendetta alla mia clemenza sprezzata

*Vendetta! Ah Tito, e tu sarai
capace*

B'

*D' un sì basso desio , che rende
uguale*

*L' offeso all' offensor? M. rita in vero
Gran lode una vendetta ec. . .*

Eh viva . . . Invano

*Parlan dunque le leggi? Io lor
custode*

*L' eseguisco così? Di Sesto amico
Non sa Tito scordarsi? Han pur
saputo*

*Obbliar d' esser padri e Manlio e
Bruto .*

*Seguansi i grandi esempi : ogni al-
tro affetto*

*D' amicizia e pietà taccia per ora,
Sesto è reo , Sesto mora ec. . .*

Or che diranno

*I posteri di noi? Diran che in Tito
Si stancò la clemenza ,*

Come in Silla e in Augusto

La crudeltà ec. . .

Che Tito al fine

*Era l' offeso , e che le proprie offese,
Senza ingiuria del giusto*

*Ben poteva obbliar . . . Ma dun-
que faccio*

Sì

*Si gran forza al mio cor, nè al-
men sicuro*

*Sarò ch' altri m' approvi? Ah non
si lasci*

*Il solito camin. Viva l' amico,
Benchè infedele, e se accusarmi il
mondo*

*Vuol pur di qualche errore,
M'accusi di pietà, non di rigore.*

Ed ecco in qual guisa gl' ingegni su-
limi anche con argomenti già maneg-
giati diventano originali. Virgilio e Tas-
so prendendo per modello Omero, ci
arricchirono di nuove fogge di poemi
eterni. I sommi drammatici della Gre-
cia scrissero molte volte su di un me-
desimo argomento componimenti che
non si rassomigliano. Chi sa imitar
migliorando, nasce per essere successi-
vamente imitato. Quindi è che il no-
stro poeta imperiale ha prodotta una
folta schiera d' imitatori Italiani che lo
seguono senza raggiungerlo; ed è stato
tradotto ed imitato in Francia da mol-
ti poeti, dal marchese le *Franc de*
Pompignan, *Collè*, *Belloy*, *Le Mie-*
re,

(*allo*)

ma, Dorat . Egli è vero che ne' suoi drammi possono notarsi alcuni difetti, ne' quali incorse a cagione del sistema che trovò introdotto, del genere stesso, degli esempi passati, e soprattutto degli abusi musicali, come sarebbero tante arie di paragoni troppo lirici per se stessi eccellenti, e certi amori subalterni, e qualche espressione studiata più che alla scenica non si conviene. Ma che perciò? Metastasio è pur tutto insieme l'Euripide, il Cornelio ed il Racine italiano. Metastasio è pur tale che se di mezzo il togli, senti che si forma nella melica poesia un orrido voto che niuno più riempie; là dove se altro moderno poeta, ed ancor non ignobile, tu ti fuggi di non avere esistito, nulla sentirai mancare all'Italico Parnasso. Sel soffrano dunque tanto que' critici che non mai corsero la carriera di Metastasio e che perciò non ne compresero l'arduità, quanto quegli altri che nel provarvisi rimasero indietro spossati e senza moto a segno che si perderono di vista nelle loro cantate

te e cori e tragedie musicali, e sfogarono criticandolo la loro invidia ed un odio impotente per vendicare le loro cadute.

Non per tanto intorno a lui non si ascoltino gli elogi del giovine Piccinni, di Michele Torcia, del sig. Cordara; nè il sig. Franceschi, nè l'Algarotti, nè il Calsabigi, quando dimorava in Parigi, nè Carlo Vespasiano, nè il professor Carmignani, nè il Napoli-Signorelli. Odansi gli esteri. *Questo vero figlio della natura* (disse il dotto scrittore sulla Musica il sig. Eximeno) *ha accordati insieme estremi che niun filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti comuni. Il suo stile è chiaro, netto, conciso, le parole piene di sugo e di grazia, i periodi di giusta misura per penetrare nell' animo. E quantunque il Metastasio non sia stato posto nella lista degli autori del conciossiacchè, egli sarà non per tanto l' originale che si proporranno ad*

(10)

intendere i nostri filosofi. La sua lingua
è discretissima ed esente di allegorizzamenti;
in quanto lo permette la lingua
sono pieni di ritmo, e però facili
ad adattarsi alla musica. Se una
cantante rinascesse, dubito che scrivesse
in italiano un'ode ne più armoniosa,
né più dolce di questa:

« Oh che felici pianti
Che amabili martiri
Per che si possa dir
Quel core è mio
Di due bell'alme amanti
Un'alma, allor si fa;
Un'alma che non ha
Che un sol desio.
Kallisto parlando della scena 6. dell'
atto III della *Clemenza di Tito*, e del
suo monologo, diceva: "Queste due
scene sono comparabili se non le
superano alle più belle produzioni
della stessa Grecia, sono degne di
Cornelio quando non è declamatore,
e di Racine quando non è debole."
Lascio quel che si è altrove
bitato di Gio: Giacomo Rousseau

(181)

quando fu il nome della voce Gio-
vanni Favella di Metastasio. Durante.
L'istesso Giovanni Andros, che for-
se per far ecco al suo confratello, Bet-
trando, prese i caratteri di Vitellia e
di Sesto, parlò con somma lode del
poeta romano, assicurando che Meta-
stasio non ha di che temere il confronto
di alcuno. La sublimissima (soggiun-
se) di Cornelio ha ella saputo im-
maginare Greci e Romani come Femi-
stocle, Regolo e Tizio? E il dolce cuor
di Racine avrebbe avuto bastevole sen-
satezza e sensibilità per formare i Ti-
manti, i Megasti, le Dircee, le Za-
nobie...? Trattati più nobili e gran-
di, più rilevati ed energici, sentenze
più sublimi e giuste, più chiare e
precise, pezzi più teneri e toccanti,
espressioni più piene di sentimenti ed
affetti, non si troveranno facilmente
nel Cornelio, nel Racine, nel Kal-
levo... Ma il solo Metastasio potrà
... far fronte a tutto il più bello
e grande del teatro francese ecc. Dun-
que ciò, studiosi giovani che state, lo
poe-

poesia scenica e metastasio, non po-
rete consolarvi del modesto fatto che
le critiche vicale che mostrano l'as-
solutismo e ribrezzo di approvare i
caboli usati da Metastasio e l'as-
solute di coloro che chiamano
le tenerezze metastasio, da qua-
da qui a poco sarete piena contenta
sprezzate le vendute tirate di cori au-
tomi periodici che respirano col' altrui
fiato velenoso, e l'affettata severità de'
Petrarchisti e Dantisti e le filippiche de'
Versischioltai. Uditte per vostro meglio e
per gloria dell'Italia, di cui oggi an-
cora Metastasio è il più caro ornamen-
to poetico, udite gli esteri, gli emuli
stessi oltramontani; udite soprattutto il
vostro cuore, e col' Algarotti

*a piena man spargete
Sopra lui fiori, e del vivace alloro
Onorate l'altissimo poeta.*

Seguaci ebbe nell'opera istorica que-
st'ingegno raro Marco Cortellini livor-
nese che scrisse l'*Almerico* e l'*Anti-
gone* per teatro imperiale di Pietrobor-
go, e l'*Amadice* di Sigismondo

attori di scena nel Lazio e di altri
 melodrammi. Mancò veramente ad essi
 buona parte della delicatezza, del patet-
 tico e del calore di Metastasio. I loro
 disegni non furono sì ricchi e giudi-
 ziosi, non originali, o quasi tali le in-
 venzioni. I loro colpi di scena poi spa-
 riscono a fronte del vigoroso colorito
 di Apostolo Zeno, come i loro qua-
 dri languiscono accanto a quelli di Me-
 tastasio. Decaddero in seguito per lo
 stile in faccia al Cortellini ed al Cigna-
 la *Disfatta di Dario* e l'*Incendio di*
Troja del duca Motvillo, ed i melo-
 drammi di Domenico Perrelli impres-
 si in Napoli nel 1777, e poi réimpres-
 si, la *Circe*, *Cesare in Armenia*,
Lisimaco, *Adolfo*, *L'Armida abbandonata*
del De Rognati rappresentata
 nel 1770 in Napoli riuscì nel teatro di
 San-Carlo per le decorazioni e per la
 musica dell'esimio Jommelli che si am-
 mirava come un capo d'opera. Luigi
 Sario improvisatore ed avvocato morto
 a piedi del Torrione del Carmine l'anno
 fatale 1799, scrisse una *Ifigenia*

in *Aulide* collo scioglimento in musica
 del *Racine* che si cantò nel teatro di
 San Carlo colla musica del veneziano
 Vincenzo Martin, l' *Oreste* che si rap-
 presentò colla musica del napoletano
 Domenico Cimarosa nell' agosto del
 1783.
 Non è mancato qualche altro melo-
 dramma istorico in Italia, come il *Pi-
 ro* del toscano Giamerra, il *Creso* del
 cav. Pagliuca ed il *Socrate* del esge-
 nita Antonio Galfo, che suppongo au-
 tor vivente in Modica sua patria. Il
 primo si cantò nel teatro reale in Na-
 poli, e piacque; intesi che il secondo
 non ebbe il medesimo destino; il ter-
 zo non si è mai rappresentato. Trova-
 si il *Socrate* impresso in Roma nel
 1790 nel tomo IV del *Saggio Porti-
 co* del Galfo. Il Metastasio in una
 lettera che gli scrisse, n' encomia lo
 stile come ilrobusto e lusinghiero, la
 ricchezza de' pensieri, la vivacità delle
 immagini. Queste veramente abbonda-
 no oltre il bisogno in qualche situazio-
 ne. La moralità in copia non discon-

~~comparazioni~~ studiate comparazioni ~~sono~~
~~alcune~~ qualche splendido effetto del
~~teatro~~. Quelle di passioni non di-
 cinguano le sette, altrettante sono le
 pariane; e ben quindici quelle di com-
 parazioni, fralle quali una ve n' ha fin
 del cavallo trojano che entra in Troja
 col manto della pietà. L' economia e la
~~teatro~~ dell' azione forse richiedevano
 più artifizio ed incatenamento, e situa-
 zioni più tragiche in siffatto argomento.
 Il conte della Torre Cesare Gaetani
 nato nel 1718, s' egli pur vive, in Sira-
 cusa sua patria conterà oggi anni 95
 di sua età, e nel 1794 non avea tolto
 congedo dalle muse sceniche, e pubbli-
 co le *Nozze di Ruth* cantata, e nel
 1793 il *Giudizio di Salomone*, ed
 anche per l'anniversario di Santa Lu-
 cia. Notabili singolarmente sono i ca-
 statteri di Giosaba madre falsa del bam-
 bino conteso e di Bersabea madre ve-
 ra che co' palpiti materni chiama l' as-
 sunzione di Rilevo da una lettera a me
 scritta nell' ottobre del 1796 che egli

ha scritto molte altre produzioni poetiche, come il *Trionfo di Giuditta*, *Mosè bambino al fiume*, il *Sacrificio di Jette*, l'*Eccidio di Sisara*, la *Scala di Giacobbe* ecc.

Antonio di Gennaro già duca di Belforte morto in febbrajo del 1792 lasciò molte altre poesie alcuni componimenti drammatici da cantarsi, verseggiati con eleganza e capaci di armonia musicale. Nel volume terzo dell'edizione nitida che se ne fece nel 1796 trovansi varie cantate, ed un oratorio per musica nella liquefazione del sangue di san Gennaro del maggio del 1795. Vi si legge ancora la *Primavera* scritta pel solito omaggio di fiori e di frutta che si presentò a' sovrani nel primo di maggio del 1775, in cui si trova un bell'elogio fatto dalla Primavera personificata ai pregi naturali del sito di Partenope. Vi sono altresì due favole boscherecce musicali, l'*Isola incantata*, e l'*Amor vendicato*, delle quali s'ignora l'epoca. È però noto che la prima si scrisse e si pose in musica a privato trattamento.

... di una brillante compagnia
 di dame napoletane che dettavano al-
 lora leggi al gusto e alle maniere. Vi
 si trovano introdotte quattro cacciatrici
 di ritratti di quelle dame, e gli
 esponenti ideati adombrano il vero
 col velo misterioso della poesia. L'Isola
 incantata che seduce le ninfe, e la
 pianta che al cadere rompe l'incanto,
 discendono dall'isola e dal ponte incan-
 tato di Rinaldo e dalla pianta recisa
 nella selva incantata della Gerusalemme.
 Si osservino le istantanee muta-
 zioni cagionate dal troncarsi la pianta
 fatale, che servirà per saggio dello stile.

Ma che . . . s'oscura il giorno!

*S'addensano nel ciel nubi im-
 provvisi!*

*Pischian orridi i venti! . . . im-
 petuosa*

*La grandine si scaglia
 suol si scuote*

Dalle radici immote

*Per che l'orbe vacilli! e per che
 avvampi*

*L'isola tutta alle strasciar, de
 lampi!*

L'altra favola si aggira sulla vendetta presa contro di Apollo da Cupido col rendere schiva a suoi prieghi Dafne figlia di Peneo. L'autore ingentilisce la favola rendendola di lieto fine con mostrar Dafne restituita alla vita, ed Apollo placato e sol contento di cingersi la fronde dell'amata pianta.

Ma nel declinar del secolo XVIII molto erano cresciuti gli inconvenienti teatrali che incepparono tal volta il genio stesso di Metastasio. Erasi giunto al segno di dover sacrificare gran parte della poesia e della verità al furor de' gran pantomimi, mercè de' quali ormai s'ignora, se il melodramma sia parte accessoria o principale dello spettacolo.

L'umana incostanza che mena sovente il riprescimento dello stato attuale ed il desiderio di cambiare, le pensare a rivolgere lo sguardo indietro, ed a vedere in lontananza l'opera *mitologica* rifiuto delle scene italiane ed imperfetta ancor nelle mani del diligente *Quinault*. Come seguir nel suo siste-

~~non~~ Pietro Metastasio, e non vinta, sorgi di grande spazio indietro? In vece di rettificare quel sistema si pensò artatamente da quel sentiero...

Ed ecco sorgere in Vienna in faccia al Metastasio stesso il *Giudizio di Paride*, l'*Orfeo* e l'*Alceste* animati dalla ~~potè~~ immortalità di Gluck. Ranieri Calzabigi cui fu interdetta la Francia, ritrovò in Vienna, e portò su quella scena lo spettacolo che corse oltre l'Olimpo e travalicò le rive d'Acheronte. Il ~~Migliavacca~~ scrisse per quelle scene ~~scosse~~ la *Tetide* e l'*Armida*, ed ebbe la destrezza di congiungere agl'infantesimi ai *signs* delle furie, e ai *bilancè* dei personaggi allegorici di Quinault il vivo interesse dell'inimitabile *Armida* del gran Torquato, ed una felice imitazione del seducente stile Metastasiano. Marco Costellini avea richiamata la pompa di *Amore e Psiche* già sceneggiata dal Moliere, e mostrata in Vienna nel 1767, un nuovo spettacolo di *Amore e Psiche* colla selva de' destini, coll'antro degli oracoli, coll'Acheronte, col-

colla caverna d' Averno: il Notto Ege-
 gi Serio nel 1780 la riprodusse in Na-
 poli spogliata di tali decorazioni per
 dar luogo a' balli di *Zemira e Azor*
 ed al *Convitato di pietra*. Psichete ed
 Acheronte, *Zemira* e don Giovanni Ta-
 norio tutto in un fascio.
 L' anno 1782 (ed è questo un an-
 fatto che smentì il non mai *Verace*)
 settiere *Colpo d' occhio*) il Sovrano di
 Parma, sempre continuando nell' intento
 di promuovere la poesia drammatica, si
 rappresentare splendidamente *Alessan-
 dro* e *Timoteo* scritto dall' erudito conte
 Gastone della Torre Rezzonico e posto
 in musica dall' egregio Giuseppe Sarti.
 - Invano tutto ciò si produsse per al-
 lontanare l' opera istorica e secondare i
 disegni del Calsabigi. Fermo egli nel
 proposito di raddrizzare il trono, giac-
 cente dell' opera mitologica impiegò tut-
 to l' apparato de' demoni e delle furie
 danzatrici e della descrizione del Tar-
 taro nelle sue *Danaidi* che fe porre in
 musica dal nostro valoroso Millico. Que-
 sto spettacolo che abbisognava, si di-
 se,

so, di quindiecimila scudi per rappresen-
 tarsi, non comparve sulle scene. Il
 conte Pepoli che lo seguiva a quel tem-
 po e ne adorava i dettati, pubblicò nel
 1789 il suo *Meleagro* accompagnato da
 una lettera sul melodramma serio ad
 un uomo ragionevole; ma l'uomo ra-
 gionevole egli non dovea trovare se non
 nel Calsabigi, ed il *Meleagro* al pari del-
 le *Danaidi* sospirarono invano di com-
 parire. Così le nuove vesti delle antiche
 furie de' numi infernali, delle ombre e
 delle parche perpetuo corteggio delle
 opere mitologiche si rimasero a rodere
 se stesse nel gabinetto de' loro campioni.
 Dopo gli ultimi vani sforzi impiegati
 in pro dell'opera mitologica, si scre-
 dettero quasi tutti i di lei partigiani e
 si rivolsero di bel nuovo all'opera che
 fa parlar gli uomini giusta le insinua-
 zioni di *Gian Giacomo Rousseau*.
 Convertito il Pepoli nel 1790 fece im-
 primere in Venezia la *Morte di Ercole*
 spiegandovi la pompa delle decorazioni
 naturali che abbelliscono sempre varia-
 mente lo spettacolo. Egli v'introdusse
 pan-

pantomimi di soldati, un'entrata solenne di Ercole, un'eclissi repentina, sacrificii decorati e l'apparenza del reo ardente sull'Oeta.

Ranieri stesso de' Calsabigi disperato di non aver potuto più sostenere l'opera de' demoni danzanti e delle trasformazioni *a vista*, si rivolse all'istoria e scrisse due melodrammi che chiamò tragedie in musica, *Elfida* ed *Elvira* che potè far rappresentare nel real teatro di Napoli nel 1793 e 1794. Questo letterato che in Vienna ed in Napoli non fu quello che era stato in Parigi rapporto al gran Metastasio, ne insultò la memoria per le stampe villanamente combattendo l'Arteaga. La gioventù vedrà volentieri i progressi che egli fece nel seguire il sistema istorico di colui ch'egli maltrattava indignamente.

L'istoria d'Inghilterra de' bassi tempi somministrò al Calsabigi il soggetto della prima. Edgar succeduto a Edmundo celebrare l'estrema bellezza di Elfida (*Elfthryth*) figlia del ricco conte di Devon, e pensò di sposarla nel caso

che

che sì bella fosse qual si decantava; e per esserne sicuro spedì Athelwold suo favorito a Devon dal di lei padre. Presso il messo dalla bellezza di lei riferì al re che il di lei volto era di fattezze comunali e poco di lui degno. Il re se ne svogliò, e permise al favorito di tenerla per se stesso. Ebbe poi notizie diverse da quelle che Adelvolto gli avea recate, e portatosi in provincia trovò Elfrida più bella ancora che non si diceva, ed uccise di propria mano il favorito in una caccia e sposò Elfrida. Il Calsabigi formò su tal soggetto il suo dramma migliorando il carattere di Elfrida facendola innamorata del marito, e quello di Edgar dandogli spiriti di generosità che contrastano colla sua passione. Eccone la traccia.

Atto I. Elfrida impaziente si trattiene a parlar con Evelina sua confidente sull'aspezza del marito. Il dialogo è proprio e naturale. Ma se dovessero valere le censure del Bettinelli fatte contro lo stile Metastasiano, potrebbe dirsi altrettanto contro lo stile del Calsabigi.

So-

Sopravviene Orgando padre di Elfrida in abito di cacciatore. Elfrida non ravvisa , e s' inselva , Orgando le va incontro :

Org. *Nobil donna . . .* Elfr. *Straniero*

(*Oh importuno !*) *che vuoi ?*

Org. *Dì , non è quello*

Il romito castello

Del felice Adelvolto ? . . . Amico io sono

Del signore di queste

Remote solitudini , e confido . . .

Ed in tutto ciò il padre non riconosce la figlia , nè questa il padre , perchè è vestito da cacciatore . Ciò è ben duro ed inverisimile . Evelina lascia Elfrida col padre , e dopo cinque versi ritorna ; ma perchè parte ? perchè ritorna ? Forse Evelina parte per ispiare se giunga Adelvolto , e torna per dire che giugne , la qual cosa non è punto vera , nè appare altronde che cosa ella voglia ricavarne in vantaggio di Elfrida . Si ravvisano al fine il padre e la figlia e si abbracciano , e co' rispet-

tivi

**vi confidenti che hanno alla mano
antano un quartetto: poco veramente
antaggioso per la musica, perchè gli
ffetti non sono punto riscaldati al giu-
to segno, dicendo appena Elfrida**

in quest' amplesso

Perchè così adombrato,

Severo sei con me?

id Orgando

Nella mia figlia io trovo

Un non so qual timore,

**tal che pare che nascer non potessero
e tetre espressioni de' confidenti,**

Minaccia il ciel turbato,

S' ammantata a nero il giorno,

Mormora il tuono interno.

**Si vede che il poeta vorrebbe, in gra-
zia della musica, elevare il tuono del
quartetto che non può essere che par-
ante. Questo pezzo concertato abbrac-
cia 34 versi, e conchiude così:**

Org. Torni d' Elfrida al core . . .

Elfr. Torni del padre al core . . .

Evel. Torni nel nostro core . . .

Osm. Torni d' un padre al core . . .

a 4 La calma che perdè .

Tom. X P. II

m

Quat-

Quattro personaggi che interrompono il proprio sentimento o per volontà, o per inciviltà reciproca, che 'attendono ciascuno alla sua volta il parlar dell'altro a metà, che conchiudono in coro con un sol verso comune venuto in mente a tanti; rassembra quello appunto che si riprende in certe scene finali degli Spagnuoli del secolo XVII. Si dirà che altri ancora l'ha fatto; ma si domanda, se con ragione e proprietà drammatica? Si dirà che la musica anche oggi astringa la poesia a tradir se stessa e la verità; ma dunque nel sistema musicale presente vi sono pure ostacoli all'imitazione del vero? e v'inciampino tanti baldanzosi censori severi di Zeno e Metastasio? Cessino dunque codesti censori che non sanno far meglio, e piggiorano ad occhio, cessino di riprendere chi tanto e tanto ha meritato.

Viene Atelvolto nella scena quarta e s'incontra con Elfrida, e prima che nel recitativo si snervi la passione dopo cinque soli versi spezzati a vicenda

da esprimono i loro affetti in un duetto non male. Atelvolto si mostra agitato per la venuta del re. Elfrida lo rincora. *Ti perdo, Elfrida*, dice Atelvolto. Ed ella: *Come! minacci me con tal funesto presagio più che te stesso*. Le dice al fine

Non ti smarrir, son tua, voglio esser tua . . . Non so morire?

Atto II. Il re Edgar palesa ad Atelvolto di voler passar seco alquanti dì, e veder la sposa. Orgando che ito era al dir di Evelina, sin dalla scena settima dell'atto I ad ossequiare il re, giunge un poco tardi. Il re l'invita con sua figlia a desinar con lui. Adelvolto si allontana per prevenire Elfrida; ma dopo otto versi recitati dal re che parte, egli ritorna senza perchè nel medesimo luogo prima di parlare colla sposa. Il poeta però voleva trarre partito dal loro incontro alla presenza dello spettatore, e non seppe meglio farli trovare insieme. La loro scena è appassionata, malgrado di un terzetto che vi si trova alla prima, il

quale colle sentenze e le ripetizioni della musica serve anzi a stancar Elfrida, e lo spettatore per le troppe esitazioni del marito . Ciò che rende la scena importante è il segreto che a lei palesa dell' inganno fatto al re . L'uditorio resta sospeso sulla deliberazione che prenderà Elfrida .

Segue altra mutazione di scena nella quinta scena, in cui il re si trattiene, come ha pur fatto nella prima, a far riflessioni di antiquario dicendo, che probabilmente le regine colà vissero un tempo remote . Elfrida dando voci di dentro, e contrastando col padre vien fuori con impeto dopo di aver chiamate in soccorso (poderoso al certo !) contro del padre Evelina e le compagne, nella guisa che fanno le ninfe fuggendo da' satiri , La bellezza di Elfrida incanta il re , il quale ordina che si chiami Adelvoldo , cui rimprovera il tradimento; egli chiede la morte . Organando lo sfida a duello , ed Adelvoldo l' accetta con disegno di morire per le mani di lui , Elfrida affannata prega il

re

re perchè non permetta la pugna. Il re,
duro risponde, questa è la legge. Quar-
tetto finale, in cui Elfrida prega tutti
l'un dopo l'altro e nulla ottiene. For-
se in alcune espressioni si desidererà
più precisione, e idee meno generali.

Atto III. *Anfiteatro boscareccio.*

Siede il re con suo seguito. Vengono
i combattenti. Orgando dice ad Adel-
volto, se il cielo abborre i rei, e ne
fa vendetta, io lascerò nel tuo scem-
pio un tremendo

Della giustizia sua celebre esempio.

Adelvolto risponde che si difenderà sol-
per onore di Orgando. Il re dice,

*Non più, si dia della battaglia il
segno,*

verso di Metastasio nella *Semiramide*,

Où, si dia della battaglia il segno.

È vero che le parole che lo compon-
gono appartengono a tutti; ma così
infilate son del poeta picciolo tanto e
spregevole agli occhi del Calsabigi.

Sopravviene Elfrida con armato se-
guito alla barriera, e protesta contro
l'ingiustizia della pugna. Edgardo di-

co, questa è la legge, ed ordina che
 le s'impedisca il passo. Elfrida che
 finora ha mostrato affetto e virtù, ma
 non già prodezza guerriera, divenuta
 un'amazzone impone al suo seguito che
 spezzi la barriera, e si avvanza sino al-
 la loggia dove stà il re, seguita poi da
 chi? forse da' vassalli del marito. Ma
 questi vassalli essere altri non possono
 che villani del ritiro campestre di Adel-
 volto. Or pare verisimile che dovesse-
 ro osar tanto in faccia al re circonda-
 to da' soldati, da' cavalieri ec., ribel-
 landosi manifestamente? *E tanto ar-
 disci!* le dice il re; ed impone alle
 guardie, le quali non han saputo resi-
 stere all'attentato della barriera, di cir-
 condare i combattenti. Ma che pro?
 Elfrida è già sulla carriera delle Ca-
 mille; chiama *barbaro* il sovrano, ur-
 ta, dissipa le guardie, si scaglia ver-
 so Adelvolto, e gli strappa di mano
 la spada. Poteva giunta a tal segno
 l'azione restare oziosa e sospesa? E
 pur così avviene. Elfrida dee esigere
 dal re, dal padre, dalle guardie tutto
 l'agio

L'agio per cantare un'aria di diciotto versi; la quale arresta la rapidità che qui l'azione richiedeva, e fa rimanere il re e tutti come ascoltatori oziosi indifferenti in un' accademia di musica. In fine Elfrida approfittandosi del letargo universale conduce via fieramente il marito ad onta del re e del padre: Adelvolto è condannato all'esiglio. Egli però rapito dalla sposa si è ritirato alle sue stanze, quasi potesse rimanere ozioso in tal punto. L'azione naturalmente richiedeva che Elfrida dopo il suo attentato avesse atteso senza indugio a ritirarsi altrove con lui, non già che si fermasse nelle sue stanze. Ciò che non ha fatto per iscelta, è obbligata a proporlo, perchè il re ha esiliato il marito: Ella vuol seguirlo: *E se, dice Adelvolto, ne impedisce il re ed Orgando?* Ella magnanimamente risponde:

*Schernir possiamo
Il padre, il re . . . per sempre
Essere inseparabili . . . Rimira . .
Rifletti . . . questo acciàro*

(184)

È mio . . . tuo se lo vuoi . . .

Ti basta il core.

*D'impugnarlo e imitarmi? Ah
questo solo*

Dalle sciagure estreme

*Liberarci potrà . . . Morremo
insieme.*

Ciò parmi patetico e nobile . In vece però di dirsi che un *marmo istesso in un eterno amplesso gli chiuderà*, ed in vece di quell' *urna sola che confonderà le loro ceneri*, espressioni fredde, consuete, poco energiche, questa scena poteva forse produrre un duetto più appassionato e più utile alla musica. Poteva p. e. esprimersi con calore il pensiero che dee angustiare Adelvolto per aver egli formata l'infelicità di Elfrida : e questa poteva corrispondere riflettendo di aver ella coll' infausta sua beltà ridotto a quel punto l'amante. Ciò avrebbe senza dubbio somministrato alla musica un oggetto più capace di vere espressioni, in cambio di quell' *eterno amplesso nel marmo* e di quell' *urna*.

l'urna che vale la stessa cosa esangue
ed alla musica infruttuosa.

Resta Elfrida, e viene il re, cui ella dice che seguirà lo sposo. Edgardo risponde che nol permetterà Orgando; e le offre il trono e la mano. Si sdegnava Elfrida, e non a torto, al sentirsi da un re, il quale ha sempre in bocca, *questa è la legge*, proporre che ella diventi sposa di due mariti. Viene il padre, e la riprende del volere accompagnare Adelvolto. Ma (osserviamo) Orgando come ciò sa? Ella ha manifestato il suo disegno al marito nella scena quinta; è venuto il re che è presente, ed ella col re se n'è spiegato nella scena sesta; or chi l'ha detto ad Orgando che arriva nella settima? Il poeta che il sapeva. Il re contristato rimprovera Elfrida, e dopo un'aria di diciotto versi verbosa certo e con ripetizioni che potevano risparmiarsi, parte. Nella scena 8 la stessa premura di Orgando, la stessa resistenza di Elfrida, che produce un duetto. *Ma il padre?* dice Orgando,

Elfr.

(186)

Elfr. *Oh Dio! s'io l'amò,*

Se più di me l'amai

Sa il ciel, lo sa il mio core,

Padre, e il tuo cor lo sa.

Anche quì Calsabigi ha onorato un pensiero del Metastasio trascrivendolo dall' *Artaserse*,

» *Se fedele a te son io,*

» *Se mi struggo a' tuoi bei lumi,*

» *Sallo amor, lo sanno i numi,*

» *Il mio core, il tuo lo sa.*

Végga poi il leggitore, se il Calsabigi l'ha piggiorato, o reso meno armonico. Que' critici poi che riprendono lo stil metastasiano come prosaico ed inelegante, e si dichiarano ammiratori del Calsabigi, osservino il seguente passo di Elfrida, e dicano se prosa simile trovisi in Metastasio: *Soltanto mi sgomenta, padre, che un giorno avrai del barbaro mio stato pietà rimorso e orror.* Mentre Elfrida vuol partire, arriva Edgardo che ne impedisce la fuga, ed Orgando che torna per rimproverare alla figlia il poco amore che ha per lui, e vuol separarla dal marito,
la

la cui nullità in tale occasione vie più si manifesta e rincrebbe, Elfrida con uno pugnale minaccia di svenarsi. Quì si trova un pezzo di musica concertato, in cui Adelvolto risponde appena da parte che è *smarrito l'imbelle suo cor*, ed Ormondo e Siveno altri due personaggi egualmente nulli (che nol dicendo il poeta è da credere che sien venuti fuori col seguito di Edgardo) articolano la sola parola *tremo*. Edgardo in grazia di Elfrida accorda che Adelvolto resti, ma lo sottomette al giudizio de' Pari che ben sa Elfrida che sia *giudizio di sangue*. Ma che grazia è questa che l'esenta dall'esiglio e gli fa correre un pericolo di morte? Adelvolto condotto via dice fra se (quasi andasse a chiudersi alla Trappa) *addio mondo, addio consorte, non respiro che morte*. Con ciò il poeta vuol che s'intraveda il disegno che egli ha di morire. Or non era bene di prepararsi un poco più tal determinazione, dando maggiore energia al di lui carattere? Adelvolto non dovea pignersi così melenso. Ne rimane

ne atterrita Elfrida, si lascia cadere a' piedi di Edgardo, ed il vivace suo pregare ottiene al fine il perdono al marito. *Hai vinto*, dice il re, e con nobile sentimento contrario al primo suo scandaloso pensiero di sposare la moglie di un altro che ancor vive, aggiugne,
Superbo

*Son io di averti amato, e più che
 t' amo;*

*Più apprezzo me: di te non sono
 indegno;*

*Tel prova il mio perdono. In quan-
 te pène;*

Quante amarezze ha involto

*Quel crudele. Siven. Ah Signor,
 morì Adelvolto.*

Ed in una breve strofetta da cantarsi si accenna che Adelvolto avea un pugnale ascoso, che gridò, *Elfrida*, se l'immerse nel seno, e spirò. Elfrida vuol seguirlo, Orgando la trattiene; ella tramortisce.

Lodevole in tale dramma si è che non vi sono freddi episodici amori subalterni, non arie di concetti e com-
 pa-

passioni lriche, non scellerati che precipitano gli eroi nell'infelicità. L'azione va al suo fine, malgrado di qualche ripetizione, e qualche scena inutile. Vi trionfa il carattere nobile e appassionato di Elfrida. Il disviluppo segue acconciamente con que' pochi versi, che dal canto possono ricevere espressione e calore.

Nel fine del dramma si trova impresso un *estratto* di una lettera dall'autore attribuita al signor Herbert, cui è dedicato. Costui lo loda, e trova in esso (parole che gli presta l'autore) più estro, più calore che in qualunque altro scritto all'età dell'autore da due altri celeberrimi poeti defunti pochi anni scorsi, cioè a dire di Zeno e di Metastasio. Con ciò il signor Herbert fa gran torto a se stesso, se non comprende l'immensa non mensurabile distanza dell'*Elfrida* dal *Temistocle*, dall'*Olimpiade*, dalla *Zenobia*, dall'*Achille in Sciro*, dal *Catone*, dal *Ciro*, dal *Regolo*, dalla *Clemenza di Tito* ec, ec: come ancora dal
Lu-

tico per consorte di Elvira sua figlia bellissima e piena di maschio valore trattando le armi alla maniera delle Marfise. La fazione opposta inclina agli Arabi, ed è spalleggiata dalle milizie di Adallano principe moro, cui Elvira ha segretamente data fede di sposa. Intervengono nel dramma quattro personaggi e tre confidenti.

Atto I. Notte avanzata. Elvira colla confidente Selinda attende Adallano. Prega la notte a coprir ben di tenebre il cielo, affinchè non esca sì sollecita l'aurora col *rosato suo colore*, l'*augellino non saluti il nuovo dì*, l'*argentea luna non la importuni col suo candido chiarore*. I drammi musicali prima di Zeno e Metastasio si riempivano di siffatte espressioni liriche, e si ripresero in Metastasio stesso alcuni tratti lirici e certe ariette bellissime ma disdicevoli alla verità richiesta nel linguaggio drammatico; or si concederanno le additate figure e tinte liriche al Calsabigi che ci promette per la musica *tragedie vere*?

Nel-

Nella scena 2 viene Osmida secondo confidente, che dopo questa scena sparisce, e solo interviene nella decima per dire, *vuoi guerra e guerra avrai*, e poi in coro accompagna Selinda negli ultimi tre versi del finale. Valeva ciò la pena di moltiplicare i personaggi con un Osmida inutile che parla in una sola scena? Tratto tragico. Egli è stato mandato avanti da Adallano per esplorar tutto nel giardino. Elvira mostra impazienza amorosa, ma una scena sì lunga di lei coll' esploratore Osmida tira a se poco l'attenzione dello spettatore che brama l'incontro degli amanti. Verte poi siffatta scena su fatti tutti noti a i due confidenti; a che dunque rivangarli? Per informarne l'uditorio con tale scarsezza d'arte. Ma già arriva affrettato Adallano, cui il chiaror della luna ha sinora impedito di venire. Gli amanti dirigono i loro voti alla notte,

*Prolunga, o notte amica, il mio
contento;*

e poi? e poi si allontanano e si per-

Tom. X P. II

n

do-

dono nel boschetto, per dar luogo ai
 confidenti di seguitare a porgere alla
 stessa notte devote preghiere. Tutte tin-
 te tragiche, chi nol vede? Lo spettato-
 re però curioso investigatore di quanto
 fanno o non fanno in iscena i perso-
 naggi, fa mille giudizi sull'inselvarsi
 de' due fervidi amanti, involandosi a-
 gli occhi de' loro confidenti stessi, e
 di mala voglia vedesi tenuto a bada
 da personaggi subalterni, i quali conti-
 nuano ad orar nell'orto. Noiosità, sto-
 machevoli! Gli amanti tornano a farsi
 vedere, e benedicono il giorno che si vi-
 dero. Elvira dice, *ne fati è scritto*
il nostro amor, e Adallano
A eterni

Caratteri di stelle

Segnata fu l'unione vostra

Che roba, caro Calsabigi! dirò valendo-
 mi della gentile esclamazione che usaste
 in disprezzo dell'altissimo poeta Meta-
 stasio. Lasciam da parte che ciò dee
 parer prosa a chi la trova ne' drammi
 del Romano poeta: lasciam pure che
 lo stile tragico schiva simili lezijsag-

(195)

gni ; come si menerà buona al tragico musicale Livornese quell' *unione segnata a caratteri di stelle* , contrabando da secemista ? Non anderemo mai innanzi a voler cercar gravità tragica in queste prime scene , tutto essendo imbrattato di maniere liriche tutto al più da pastorale . Questi amoreggiamenti sono interrotti da un *all' armi* , di cui poi non si dà altra ragione . Seguitano gli amanti ad invocare i *genii benefici del cielo* in compagnia de' confidenti . Di maniera che queste prime scene possono acconciamente chiamarsi *preghiere notturne e matutine* .

Partito Adallano viene Ricimero a domandare ad Elvira , perchè sia colà *notturna e ascosa* , e se altri sia con lei . Elvira parte dicendo dispettosamente ,

*Non mi seguir . . . Festeggia
Nelle ricerche tue, sogna , vaneggia .
Veramente quel festeggia nelle ricerche è un po' strano , quel sogna vaneggia un poco forte ; ma si passi al-*

(196)

la guerriera Elvira, tuttochè nulla di ciò sia tragico e grave.

Ricimero resta lagnandosi dell' odio di lei con Almonte terzo confidente, e parte seco niun altro rimanendo in iscena. Aggiorna e si muta la scena, e l' istesso Ricimero che parlava nel giardino, si trova in discorso inoltrato con Odorico ne' suoi appartamenti. Se non vogliano contarsi tra' personaggi i falegnami che escguiscono le mutazioni, la scena è rimasta vota come avviene ad atto finito; ovvero se in Ricimero non voglia fingersi rinnovato il miracolo della presenza fisica in due luoghi di Apollonio Tiano (a). Mentre
par-

(a) Questo manifesto inconveniente nell' edizione dell' *Elvira a spese dell' autore*, si evitò alla meglio nel rappresentarsi. Nell' edizione dell' impresario Ricimero partiva prima, e restava per un poco Almonte a dire

Incauta donna! Del tuo fasto insano

Vorrai presto pentirti, o spero invano.

Con ciò toglievasi lo sconcio di doversi am-

mich

parlano Ricimero e Odorico, che l'esorta a non disgustar la figlia, e quegli ripete, *ma quanto ho da soffrir*, viene Almonte a presentare ad Odorico un foglio sospetto che dice di aver trovato in terra. È un foglio amoroso di carattere di Elvira. Grave principio di mirabil viluppo tragico. Odorico la fa chiamare, e le rinfaccia il foglio come da lei scritto. Elvira innocente nega di esser suo colla franchezza della verità che basterebbe a dissipare ogni dubbio nel padre, purchè non avesse cattivo concetto della figlia, e non la credesse raffinata nella furberia. Ma in certi drammi suppongono gli autori un patto tacito, per cui si accorda che un innocente accusato dee tenersi per colpevole, per andare avanti. Senza di simile supposizione poetica quanti drammi caderebbero come mal tessuti? Con

n 3

tal

mettere i falegnami per attori. E questo fu il primo cangiamento piggiorativo fatto dal poeta nella propria ristampa dell' *Elvira*.

tal diploma Odorico rimprovera la figlia qual rea convinta di *alto tradimento* (ed è poco un bigliettino tenero creduto di lei ?) e le dice,

Tu non hai del tuo delitto

Nè vergogna nè pudor.

A quest'aria sì ben fondata si appicca una coda di rimproveri, onde ardiscono insultarla Ricimero ed Almonte. Terzetto, in cui crucciata Elvira ingiuria que' due malvagi a buon dato, e poi *con impeto li discaccia inseguendoli*; e ciò vorrà dire che se essi non son presti a farsi indietro, ella tragicamente gli discaccerà a urtoni, a spinte, a calci ad un bisogno, nè ciò sarebbe senza esempio di autori tragici, avendo anche la *Cleopatra* di Jodelle preso pe' capegli un suo vassallo seguitandolo a calci per la scena, ed in questo senso Calsabigi avrà ben saputo trasformare il dramma in musica in vera tragedia. Buon per essi che Odorico, senza saper perchè, torna in tempo, ed Elvira *si ritira con modestia*. Tutto ciò che canta Odorico ed Elvira

Virà si vuol leggere nel dramma per ammirarsene l'eleganza, la forza, e la precisione Calsabigiana. Partito il padre ella dice piangendo, *vedete mirate* (che debbono essere due azioni distinte) *godete . . . esultate; non vi turbate; non vi avvilitate?* e tornà come prima *a discacciarli con impeto e minacciante*; benchè senza armi, se pur non pensi ad imitar Cleopatra. Rimasta padrona della campagna si trattiene a cantar *quattro versicoli*, per dar tempo ad Almonte di fuggire, di passare alla sala delle udienze, di veder Adallano che viene a parlar solennemente a Odorico, e di recargliene l'avviso.

Adallano nella scena decima propone l'unione degli Spagnuoli, e de' Mori in Granata, e per se le nozze di Elvira. Odorico risponde di aver di lei già disposto. Adallano chiede che Elvira disponga di se stessa: sfida Ricimero, e canta un'aria imitata da un'altra di Metastasio. Scitalce dice nella *Semiramide*,

» Se in campo armato
 » Vuoi cimentarmi ,
 » Vieni che il fato
 » Fra l' ire e l' armi
 » La gran contesa
 » Deciderà .

Adallano nell' *Elvira* ,
Se generoso
Vuoi contrastarmi
D' Elvira il core ,
Meno orgoglioso
Fra l' ire e l' armi
Il mio valore
Ti renderà .

Per chi tiene l' udito armonico trova fra le due strofe qualche divario , nè la tagliacantonata di preconizzare il *proprio valore* di Adallano trovasi in Scitacce . Comunque sia commendiamo l' imitazione di Calsabigi ; quella al certo, se avesse avuto più tempo, era la maniera di formarsi lo stile dolce e preciso , seguir le vestigia de' grandi ; ma bisognava adorarle nel tempo stesso nel calcarle , in vece di mordere il piede che le stampa . Calsabigi però nella

seconda parte perde la sua scorta , e
cade in una specie di freddura :

*E se la sorte
Nella contesa
Questa vittoria
M' involerà ,
Dell' alta impresa
Almen la gloria
M' illustrerà .*

In prima qui *nella contesa* è pura bor-
sa ; di poi Adallano in tutt' altro Moro
orgoglioso e fiero qui diviene modesto,
e decanta per *alta impresa* quella di
darsi a fronte di Ricimero , il quale
privo di ogni rinomanza non può re-
care a chi osa affrontarlo gloria tale da
illustrarlo , quando ancor vincessse . Gli
automati imitano l' uomo e non lo sono.

Atto II . Odorico volendo leggere nel
cuore di Elvira le dice con maniere di
padre , che vorrebbe che ella si determi-
nasse a scegliere lo sposo tra Ricimero
e Adallano ,

*Fra lor decidi , a qual tu vuoi ti
appiglia .*

Elvira di ciò si meraviglia , dubita ,
in-

Indi si tien ferma in celare il suo cuore. Odorico prende, che più? il carattere di falso e finto e mostra di credere che ella a Ricimero s' inclini. Elvira al fine cede e mostra di determinarsi ad Adallano. Il padre allora tutto austerità *impallidendo ed infiammandosi di rossore*, *Lo proferisci!.. Tu! figlia d' Odorico!* L' ingenua Elvira stupisce con ragione dell' astuzia comica del padre, ricusa apertamente Ricimero, e alle minacce di Odorico, se non con gravità da coturno, almeno non a torto, gli dice,

Padre, un bel core hai per Elvira in seno.

Segue un duetto del padre e della figlia; e poi una cavatina di Elvira (a).
In

(a) Questa cavatina (che fu il secondo cambiamento fatto dall' autore nell' edizione a sue spese) si sopprime nella rappresentazione. E forse fu avviso dello stesso maestro di musica, cui parve che dopo un duetto di passione poco gioverebbe una cavata di semplice riflessione.

In fine segue una scena inutile di ciarle con Selinda!

Nella quarta scena viene Adallano a proporre ad Elvira una fuga. Ripiego eroico, nuovo, ingegnoso e di sommo effetto! Elvira ricusa. Duetto fra i due di espressioni generali che ben remoto attaccamento hanno col soggetto della scena. Veggasi poi quanto naturali sieno gli avvolgimenti di concetti che non possono raccapezzarsi che all'ultimo verso comune a due. Veggasi se verisimilmente due persone s'incontrino a dire e a sospendere i loro sentimenti nella guisa esposta nel duetto:

Elv. *No, mai non frangerà*

Sdegno, non crudeltà,

Non odio, non furor . . .

Ma ella non può conchiudere, perchè convien che attenda il parlar di Adalla-

ne e di poco o niuno effetto. E quando ancora non avesse giovato il sopprimerla, non poteva nuocere e pregiudicare il dramma come esclamò l'autore *propositi tenax*.

lano pronto già ad interromperla poco civilmente per altro :

Adal. *No , mai non spezzerà*

Celeste altra beltà ,

D' un trono lo splendor . . .

Qui convengono in 'conchiudere a due

Le mie di un puro ardor

Care ritorte

Fralle note della musica e la distanza de' verbi , all' udirsi questi due versi , non si saprà se reggano o sono retti . Lascio che questi *nienti* di pura galanteria riempiono tutta la sedicente tragedia di *Elvira* .

Odorico nella scena quinta dalle sue logge si accinge all' armi . Commette la custodia delle mura a Ricimero ; ma prima , senza nuovo motivo che affretti la sua deliberazione , vuol che si congiunga con Elvira di cui non ignora le ripugnanze . Ad ogni modo egli perde il tempo a prescrivere a Ricimero (cui avea incaricata la custodia delle mura) di recarne ad Elvira il comando . Odorico non mostra nè saviezza nè costanza in ciò che delibera ; e queste nozze

così a buon tempo affrettate hanno l'aria sguajata, anzi la maschera (e nulla più di maschera) delle nozze di Marzia con Arbace nel *Catone*. Ma qual distanza infinita trall'importanza del motivo che spinge Catone a richiederle, ed il puro capriccio, che muove Odorico ! Uno scimione differisce meno dall'uomo. Ricimero ne parla ad Elvira che lo discaccia eo' soliti rimproveri. Talvolta l'azione in questo dramma sembra che retroceda in vece di gire innanzi, o che avanzi a passi di testudine (a),

Sco-

(a) Terzo cambiamento dell'autore. Vide forse con rincrescimento che nel rappresentarsi si tralasciò nella scena 6 un altro pezzo di musica che dovea cantarsi da Elvira e Ricimero, e l'autore lo restituì al suo luogo. Ma quì nuocere non poteva alla condotta del dramma il torlo, anzi giovare. Che poteva risultare da un duetto di una prima cantante, di una Bandi, Bilington, Mingotti p. e., con una seconda parte che soleva disimpegnarsi da qualche musichetto di prima uscita o da qualche

Scena 7. Sera. Odorico fralle ruine di un antico Circo, luogo arbitrario poco dipendente dall'azione. Era egli andato nella 5 *ad animar le sue squadre*. Or come di sera, in quel luogo co' suoi domestici? A che vi è ito egli? Più. Quando lo spettatore attende notizie dello stato delle armi, gli sente dire alla bella prima,

*- Ed ancora ostinata al mio volere
Non si arrende la figlia?*

E nol prevedeva? Ma qual mondo giva a perire se le sue nozze non si conchiudono a momenti? Azione grande e grandemente condotta!

Vengono Almonte e Ricimero ad annunziare che non si trova Elvira, aggiungendo colle loro solite note critiche,

che cantatrice novizia? Ricimero nell' Elvira si sostenne da una giovanetta di cui poco era nota l'abilità. Calsabigi dovea riportarsi al maestro di musica, il quale ben sapeva se le due voci potessero accordare e far buono effetto unite.

che , che forse è fuggita con Adallano ,
Correte . . . andate . . . venite . . .
di quà di là , grida Odorico alla ma-
 niera di un Messer Lattanzio , o di un
 Pantalone . Non so però se lo spetta-
 tore avvezzo alle furbesche trame comi-
 che di que' due yili , presti loro o non
 presti fede , e se possa commuoversi col
 padre . Si sente altro *suono di guerra*
dal bosco ; e neppur di questo farà
 caso chi ascolta , perchè non mai simili
all' armi indicarono in siffatto dramma
 cosa alcuna importante .

Prima di passar oltre si osservi che
 nella scena quarta facendo Adallano pre-
 mura perchè Elvira fuggisse seco , ella
 ricusò di assentire , e solo profferì che
Elvira sarebbe di Adallano , se il pa-
dre si facesse tiranno . Tal caso di tiran-
 nia , a dritto dire , non è seguito , perchè
 Odorico ha soltanto detto a Ricimero
 che la voleva sposa di lui , e che gliene
 recasse il comando . Ricimero ciò dis-
 se ad Elvira , e di suo aggiunse che il
 padre minacciava , e compiangendola di-
 ce di più :

A

*A qual crudel sorte
Ti espone l'orrore
Che mostri per me!*

Questa prevenzione fattale in generale è minor cosa ancora delle minacce e de' rimproveri uditi dalla bocca stessa del padre. Ma sia pure ciò una vera tirannia, udendolo da un traditore a lei noto, se ne dovea spaventare una donna forte? Ora di qual tirannia positiva poteva ella lagnarsi e addurla come certa per sua giustificazione? Dovea ella per un romore venuto da bocca immonda determinarsi ad una criminosa comica fuga? All'altra. L'ultimo verso profferito da Elvira, *peggior non v'è*, precede la scena 7, in cui Odorico oziosamente si va dondolando *fra macchie e cespugli di negletto bosco*, e recita *dieci soli* versi interrotti dall'avviso della fuga di Elvira. Questi dieci versi han dato a lei tempo per vestirsi di tutte armi, ingannare i vigili soldati, fuggire ad Adallano ed istruirlo dell'occorso? Vedrà il lettore se per tali operazioni basti il tempo che s'impie-

piega in profferir quaranta parole .

Ma già si appressano i grandi i tragici evenimenti dell' *Elvira* . Dopo il suono di guerra del bosco viene un guerriero sconosciuto tutto coperto , che dice ad Almonte e Ricimero , *fermate . Chi sei ?* gli è domandato . *Io non venni a dire il mio nome , son cavalier , vi basti .*

Voi malvagi accusasti

Ed offendesti Elvira .

È questa veramente una discordanza , voi due malvagi discorda in numero con accusasti e offendesti . È vero che con idiotismo fiorentino si dice volgarmente a una persona sola *voi parlasti , voi offendesti .* Ma i Fiorentini usano forse tale idiotismo quando si parla di più persone ? Chi sa ! L'autore era toscano ; fidiamci di lui . L'usano poi in bella prosa decentemente ? L'userebbero in una elegante e grave tragedia ? L'userebbe chi rimprovera Metastasio di stile inelegante e prosaico ? Ed a codesto scrittore disprezzatore di Metastasio tributarono i loro alti enco-

mii Vannetti e Bettinelli? Pace alle ombre onorate.

Il cavaliere sconosciuto sfida que' due i quali bravamente si ritirano alla parte opposta. Giugne Odorico sempre pronto in lor difesa con soldati. Ed allora il tragico Ricimero vedendosi sicuro minaccia e trasoneggia sul gusto di *Capitano Spavento* della moderna commedia istrionica. Per punto cavalleresco egli dice di non accettar la disfida di un ignoto. *Conosci mi dunque*, dice il cavaliere, *sono Adallano*, . . . Che ne risulta? Fulmini, duelli, sangue? No, un *quartetto*; qual più tragico scioglimento in sì perigliosa contesa! Rimproveri scambievoli, soverchieria degli Spagnuoli, arrivo de' Mori alla chiamata di Adallano, il quale poco esperto generale si fa circondare. Ricimero vuol ferirlo; ma eccoti un altro gnerriero sconosciuto che ne ribatte il colpo, gli fa cader la spada, e gli si avventa.. È la stessa Elvira. Odorico la trattiene e la rimprovera; Elvira si discolpa dichiarandosi moglie di Adal-

(211)

Adalberto . Torna dunque a lui , dice
il padre in una cavatina in tre , e la
discaccia .

Almonte con fretta viene a riferire
che *mori Adalberto* ; Ma Almonte è
un noto impostore ; sarà vera la noti-
zia ? Ciò non si esamina punto . Sma-
nie e *semisovvenimenti* di Elvira . Altro
quartetto , in cui per riempitivo en-
trano Ricimero ed Almonte che dicono

Quale di nere tenebre

Sole offuscato e torbido

Si va inoltrando in ciel !

pronostico puro di campagna , perchè
essendo sera nel nostro emisfero , non
si vede in Granata il sole nè offuscato
nè chiaro ; la rassomiglianza dunque e
l'espressione mal si adatta . È poi una
vera povertà quel non saper mai altri-
menti spiegarsi lo scompiglio imminen-
te in qualunque incontro se non con
tempesta oscura , con *manto nero del*
giorno , col *cielo annerito* per essere
il *sole* apparso di notte *offuscato* . Del
resto essendo questa una delle consue-
te imposture de' due compagni nelle

menzogne , come si vedrà , il loro terrore è una pura ipocrisia . Odorico dice

Le bianche chiome avvolgere

Mi sento in fronte ;

maniera veramente che non pienamente esprime il *diriguere comae* Virgiliano . L' orrore secondo l' uso de' buoni Toscani fa *arricciare* o *rizzare* i capegli , ma l' *avvolgere* , parlandosi di capegli irti per l' orrore riesce troppo attillato , ed i dotti nella lingua lo riserbano col gran Toscano ad una studiata coltura di essi ,

Che in mille dolci nodi gli avvolgea.

E quando pur tal voce potesse indicare l' arricciarsi de' capegli , il sollevarsi de' capegli per l' orrore , sempre sarà miglior vocabolo l' arricciarsi in poesia , perchè particolareggia , là dove l' avvolgere azione indeterminata rende l' idea troppo generale .

Atto III . Neri veli intorno ad Elvira , neri panni intorno al letto , altri neri panni (forse più leggieri) svolazzanti che pendono a festoni dalla volta , lampada unica che dà debil lume,

me, lugubre sinfonia: Tutto questo apparato si è fatto nell'intervallo degli atti, e va ottimamente. Ma si è usata la convenevole diligenza da chi è amante, cioè l'assicurarsi della funesta notizia annunciata da un manifesto impostore? No, altrimenti si sarebbe trovato vivo Adallano, e perduta la spesa del funereo apparato. Passiamo oltre. Elvira co' capegli sparsi distesa sul letto piangente

*Sustinet in vidua tristia signa
domo.*

Più, parla ad uno spettro sanguinoso, scena nuova; ma passi ancora. Ella dice,

*Spettro che pallido
E sanguinoso,
Prendi l'effigie
Del caro sposo;
Parlami . . . accennami,
Che vuoi da me?
La tua di lagrime
Bagnata Elvira,
Di sangue a tingersi
Anch'essa aspira,*

*Per esser simile**Morendo a te*

Se ad altro ella non aspira che ad imbrattarsi di sangue, non è la cosa più polita, ma in fine non è nè la più difficile nè la più funesta del mondo. Ella vuol dire che si accinge a versare il proprio sangue ed a seguir lo sposo; ma per ciò la nostra lingua fornisce modi più veri, più individuali per meglio e non equivocamente particolareggiare le immagini giusta l'ufficio della vera poesia. Ma perchè poi aspira a tingersi di sangue? Affinchè morendo rassomigli lo spettro? capriccio curioso! Questa illusione della sua fantasia è ben lunga occupando tutta la scena; e non finirebbe mai se non passasse ad un pensiero eterogeneo che la fa discendere dall'immaginazione alla realtà del basso mondo. Ella dice allo spettro. *Tu non ci sei* (nel mondo) e va bene ciò; ma che luogo può avere in tali suoi pensieri quel che si legge ne' seguenti sette versi?

*Io non somiglio a tanti
Vili, perfidi, altieri*

Mor-

*Mortali abbominevoli: Non sono
Fra quell' iniqui che una dolce
calma*

*Godono fra' delitti: ed han saputo
Formarsi un volto, un core*

*Che non sente pietà, non ha
rossore.*

Queste idee potevano con verisimiglianza sopravvenire ad Elvira occupata d'uno spettro sanguinoso che rappresenta l'ucciso marito? Hanno esse nulla che si affa colla morte di Adallano, col dolore di Elvira? (a).

o 4

Vie-

(a) E pure questo è il quarto cambiamento che l'autore rimise nella edizione fatta a proprie spese. In quella degl'interessati all'impresa si finiva così ottimamente la prima scena,

Tutto perdei, per me non v'è p.ù mondo, troncandone i sette versi inutili sopraccennati, che nocevano alla proprietà ed alla condotta del dramma. Testardo l'autore volle rimetterli nell'edizione a sue spese. Egli stesso dunque all'errore di pensar tali versi che contengono pensieri inutili ed alieni dalle circostanze di Elvira, aggiunse l'altro di restituirli al primo sito.

Viene Ricimero a gettarsi a' suoi piedi, e le avvisa che il padre è ferito, ma lievemente da uno strale, che tutto a lui perdona, tutto obblia, e la vuole con se negli estremi suoi giorni. Incresce ad Elvira, che sia egli di ciò il messaggiero. Ricimero affetta dolore da disperato e vuol morire per le mani di lei. *Morire* (risponde bene Elvira) *non sai tu stesso?* Giugne Odorico sostenuto da due domestici con un braccio involto di fascia. Il poeta sembra essere in dubbio del suo disegno. Da una parte vorrebbe dalla ferita di Odorico trarre partito e commuovere Elvira per determinarla a sopravvivere alla perdita di Adallano; quindi fa che comparisca bisognoso di appoggio, tutto intento a intenerirla: *I miei raccogli* (le dice) *moribondi respiri*. Dall'altra parte egli dà tal ferita quasi come lieve salasso. Comunque sia, benchè colle parole la chiami ferita lieve e col fatto la dimostri grave, non reggendosi il ferito senza esser sostenuto, Elvira se ne intenerisce, gli si getta a'

pie-

(217)

pie di, e, per tutti, dice, *Elvira* è
morta, vivrà per te ecc. Ella conchiude,

Ah qual contrasto avrò

Di vivere e morir

Misera! da soffrir

Vegliante in sen!

La lontananza dell' *avrò* dal *da soffrir*
per cosa musicale, mostra lo stento del
poeta, e cagiona equivoco e suspensio-
ne, non potendosi raccapizzare il
senso, se non si conchiuda. Il senti-
mento poi è tutto spiegato ne' tre primi
versi, e quell' infelice *vegliante in sen*,
ben può dirsi che stia a pigione, ben-
chè comprendo che l' autore avrebbe vo-
luto dire che quel contrasto sarà per
tormentarla incessantemente (a).

Ode-

(a) Per compiere il numero de' sette pecca-
ti mortali commessi a giudizio dell' autore con-
tro la condotta del suo dramma, ha egli fatti
nell' atto terzo altri tre cambiamenti ristampan-
doli tutti nella scena quarta. In prima Odo-
rico chiede alla figlia che indugi a morire, per
la ragione che egli è vicino a morire, nell' o-
riginale seguiva un' aria di lui assai inferiore
al

* Odesi risonar di nuovo tumultuosa
cla-

al patetico pensiero del recitativo, e fu tolta via come incongrua, e l'autore ve l'ha rimessa. In secondo luogo nell'originale precedevano 18 versi di recitativo di Elvira all'aria indicata *Ah qual contrasto avrò*. Ma nel recitativo si diceva bene ciò che nell'aria si ripete e si peggiora: *Eterna guerra e di morte e di vita altera l'anima mia*: si diceva nel recitativo; si stimò che bastasse, e si tolse l'aria male espressa. L'orgoglio dell'autore non ne permise la soppressione, e l'ha rimessa. Ultimamente dopo il verso.

Oh qual giubilo è il mio nell'abbracciarti, si soggiungeva un altro duettino di Odorico ed Elvira; in cui a vicenda s'interrompevano e non si capiva il sentimento se non colle ultime parole comuni a due. Questo si sopprime come privo d'interesse novello; e l'autore rivendicando i pezzi staccati dal suo corpo l'ha rimessi al luogo antico. Tre pezzi di musica recitati dalle medesime persone nel punto che l'azione è vicina a risolversi colla venuta di Adallano vivo, quale interesse potevano produrre, anzi qual noja non avrebbero prodotta? Chi alterò negl' indicati punti l'*Elvira* doveva intendere il teatro e la musica assai più del disprezzatore del Metastasio.

clamore, ed ecco Adallano bello e sano e vivo che conduce Almonte legato. Tutti stupiscono; egli rassicura la sposa, e mostra a Odorico Almonte reo di quel foglio fatale, e di avere *ad arte forse* annunziata la di lui morte. Aggiugne che Ricimero è morto e che forse Almonte *lo svenò per occultare le sue frodi*; accusa senza verisimiglianza, perchè Almonte tutto ha tramato per servir Ricimero.

Adallano è bene ascoltato da Odorico allorchè implora il suo consenso perchè Elvira diventi sua moglie. Ed il buon vecchio mentendo un poco gli dice che del primo suo *rifiuto* fu causa un *cieco errore*; e dice ad Elvira che Adallano sia suo consorte e di lui *figlio*; *illustre figlio e degno di me, di te, degli avi miei*. Adallano in verità avrebbe potuto dire ad Odorico che a lui stesso (sc. 10. at. 1.) egli avea negato il suo assenso con asprezza, indignazione e disprezzo. Ed Elvira altresì poteva dir sottovoce al padre che si ricordasse di averlo chiamato *barbaro* e che

e che la scelta di lei offendeva l'onore degli avi (sc. 2 at. 77). Il dramma termina con questi armonici concenti a tre voci :

*Più chiaro il sole già ci apparì,
Più puro il sole già ci apparì,
Più bello il sole già ci apparì.*

E quel già ci, già ci, già ci in coro colle repliche musicali avrà partorito un grazioso effetto .

A quanto ne abbiamo divisato, e al più che per fuggir noja omettiamo, si scorge che l'*Elvira* non rivedrà mai più le scene . Il piano è assai mal congegnato, l'economia ad ogni passo difettosa, lo scioglimento insipido puerile comunale e mal rattoppato . I caratteri di Ricimero e Almonte, neri, vili, inetti e comici; quello di Odorico ineguale, un poco finto anche nel volersi mostrar tenero; *Elvira* ed *Adalano* innamorati da commedia, o al più da pastorale, poco convenienti per una tragedia, non animati da veruno eroismo che gli elevi . Ripetizioni di pensieri, di situazioni, espressioni liriche

un sovvallo, stile non preciso, molle e smaccato, niuna moralità, non rilevandosi nè amor di patria, nè magnanimità, nè virtù veruna contrastata, al contrario esponendosi un'azione di cattivo esempio di una fuga da commedia triviale, consigliata, eseguita e premiata con tutto il buon successo. Tutto ciò è l' *Elvira* che morì nascendo ad onta delle note eccellenti del cav. Paisiello. Chi avrebbe mai creduto che nel cader del secolo XVIII le scene di Napoli dovessero veder sostituita a *Didone*, ad *Ipermestra*, a *Dircea*, a *Zenobia*, ad *Aristea*, a *Berenice*, a *Mandane* madre di *Ciro*, il guazzabuglio delle tragedie in musica del Calabigi!

Vuolsi rammemorare tra' poeti melodrammatici del passato secolo il giureconsulto di Lanciano Domenico Ravizza scrittore di varii *Oratorii* sacri impressi in Napoli nel 1786, i quali senza esitanza son da registrarsi dopo quelli di Apostolo Zeno, e di Pietro Metastasio. Essi cantaronsi e replicaron-

ronsi più volte in Lanciano, in Sulmona, in Chieti, in Atri dal 1740 al 1753. Eccone i titoli: *Sisara*, *Adamo*, *la Peste d'Israele*, *il Martirio di san Pietro*, *Mosè nel Roveto*, *Ge- deone*, *Tobia*, *Ezechiele*, *Daniele*; *il Passaggio del Mar Rosso*, *i Pa- stori del presepe di Gesù bambino*. Chi volesse ravvisare in un immagino- so componimento poetico i pregi de' riferiti Oratorii del Ravizza, legga l'*In- no* indirizzato al di lui figliuolo Vin- cenzo, dall'insigne oratore sacro e poe- ta esimio Bernardo Maria Valera cap- puccino di Lanciano, che si legge nel I tomo delle di lui *Poesie* impresse in Napoli nel 1759. Anche il lodato di lui figliuolo Vincenzo produsse in se- guito alcuni Oratorii cantati con plau- so in più luoghi. Nel Vasto l'anno 1760 si cantò l'azione sacra intitolata *Abigville*, che fu nel medesimo anno impressa in Chieti. Otto anni dopo nella stessa città s'impresse *Mosè par- goletto* che si recitò colla musica del- l'esimio di lui compatriotta Fedele Fi-
na-

maroli. Altri non se ne sono rimmentati, ma Vincenzo Ravizza erasi felicemente incamminato per le orme paterne. . . .

Nel nostro Gran Teatro reale di San-Carlo, che sventuratamente è ben lontano dal più rivedere i melodrammi dell'immortale Metastasio, si è pur veduta la rappresentazione de' *Pitagorici* del riputato poeta Vincenzo Monti nel marzo del 1808, festa teatrale tragica di un atto animata dalle note del non meno illustre nel suo genere Giovanni Paisiello Tarentino maestro napoletano. Passiamo alla Danza, ed alla Musica,

La Danza che oggi forma una parte non indifferente dell' Opera, e la Musica che la costituisce tale insieme colla Poesia, nel XVIII secolo hanno ricevuto da varii eccellenti artisti novello gusto e splendore,

La Danza teatrale ha cessato di essere un' arbitraria filza di pantomimi eterogenei serii o grotteschi con pueri senza oggetto concatenato. Anch' essa rappresenta co' soli gesti in cadenze favo-

vole compiute comiche o tragiche . Il toscano Angiolini espose in Italia , in Alemagna , in Pietroburgo varii balli eroici e giocosi , tra' quali riscossero applausi particolari *Solimano II* , *Erri- co IV alla Caccia* , *Ninetta in Corte* , *il Convitato di pietra* , *il Disertore con lieto fine* ec. In una lettera scritta da Vienna nel 1759 a m. Ar- nard lodavasi il ballo di *Flora* esegui- to da madama Angiolini . In Parigi ed in Vienna si distinsero nell' esecuzione intorno al medesimo tempo la Bugiani e la Paganini . Il Fiorentino Vestris singolarmente si è segnalato in Parigi nel *serio e gentile* , e Viganò in Italia nel *grottesco* . Gennaro Magri napole- tano per leggiadria e leggerezza riscos- se generali applausi in Venezia , in To- rino , in Napoli , e vi espose di pro- pria invenzione diversi balli . Un suo *trattato teorico-pratico* del ballo in due volumi con trenta rami egli pro- dusse per le stampe nel 1779 . Prima dell' efimera repubblica napoletana , ed ancor dopo , si fece ammirare per vari bal-

balli da lui inventati Gaetano Gioja napoletano . Si ripete sovente per l'Italia , e si pregia con distinzione l'*Andromeda* . Dentro del lustro secondo del corrente secolo XIX nella precipitosa decadenza attuale de' melodrammi specialmente eroici , non è mancato al reale Gran Teatro il concorso sostenuto col ballo migliorato da Titus e dalla Chiari . L'accrebbero in seguito i pantomimi *Otello* , e *Paolo e Virginia* eseguiti eccellentemente da *Luigi Henry* , e dall'espressiva sua compagna *Queriau* . Con *Amore e Psiche* pantomimo di *Gardel* diretto in Napoli da *Hus* spiegò il ballo tutte le sue pompe rappresentandovi l'agilissimo *Taglioni* da *Amore Henry* da *Zeffiro* , *Giraud* da *Marte* . Nel *Sansone* altro pantomimo a prova spiegarono i loro talenti Titus tornato , *Taglioni* con la sorella e la moglie , *Henry* e la *Queriau* .

Il più riscaldato , il più burbero , il più preoccupato nemico del nome Italiano , non contrasterà alla nostra nazione il primato sopra le altre nell'ar-

te incantatrice della Musica . Dalle nostre contrade uscirono i primi musicisti legislatori , e i più celebri maestri che insegnarono a congiungere con verità sulle scene la Poesia e la Musica . Vero è che i Tedeschi vantansi meritamente di *Hayden* , *Huber* , *Cramer* , *Schmit* esimii maestri di musica instrumentale , e dell' insigne *Hass* pregevole allievo de' Conservatorii di Napoli detto il *Sassone* , e del mirabile *Gluck* e dell' armonioso *Back* , del secondo e vivace *Mayer* , e del *Vogler* che si distinse nel *Demofoonte* . Ma gli Spagnuoli che ebbero già un *Ramos* e un *Salinas* e un *Morales* , non parmi che contarono altri riputati maestri dopo che *Rodriguez de Hita* pose in musica la meschina *Briseida* del poetillo *La-Cruz* . Il signor Martino di Valenza ben presto uscì dalle Spagne e compose alcune musiche in Napoli ed altrove . Pregiansi a ragione i Francesi de' dottissimi scrittori teorici di musica , particolarmente di *Mersenio* , di *Burette* e di *Alembert* . Ignoro però

rò se altro moderno maestro abbia sor-
montate le Alpi almeno col nome, ad-
eccezione del difficile *Rameau*, e degli
applauditi *Grety* e *Mehul*, de' quali
non sono sconosciuti i pregi. Non è
però certo che essi abbiano potuto ga-
reggiare co' maestri Italiani; benchè in-
seguito (dopo essersi fondate in Pari-
gi le scuole de' Sacchini e de' Piccin-
ni) vanno dalla Senna uscendo com-
positori modellati sul gusto italiano, e
se ne attendono sempre più eccellenti.

Ma ci si permetta di dire che la copia
de' maestri musici che dalle nostre re-
gioni inviaronsi oltramonti, è stata pro-
digiosa. Bologna, Firenze, Venezia,
Milano, Napoli, dir si debbono reg-
gie perpetue e sorgenti perenni di scien-
za musica. Da esse uscirono Scar-
lati, Vinci, Leo, Porpora, Corelli,
Veracini, Tartini, Bucarini, il nobile
Marcello, l'eccellente storico e maestro
Martini, il Buranelli, il Sarro, il Duran-
te gran maestro di maestri grandi, l'im-
pareggiabile Pergolese, il maestoso Gae-
tano Latilla, l'armonico Logroscino,

L'immortale Jommelli, il celebre Piccini
 ni che produsse la felice rivoluzione nella
 la musica in Parigi dal Napoli-Signorelli
 predetta sin dal 1777, il dotto
 Cafora, l'armonioso Majo, il pieno il
 grande Sacchini, il felice Traetta, l'
 egregio Guglielmi, l'espressivo Sar-
 ti, l'insigne Cimarosa, il copioso Paisiello,
 il valoroso Palma. Ma come
 venirne a capo, se vogliasi mentovare
 almeno una gran parte de' figli di Partenope?
 Contentiamoci di ciò che confessò l'Inglese
 autore del *Parallelo della condizione e della
 facoltà degli uomini*, che la perfezione di sì
 bella arte è confinata nella parte più occi-
 dentale dell'Europa. Glorioso singolar-
 mente è per la patria il testimone per
 ogni riguardo onorevole del gran Cit-
 tadino di Cinevra: " Giovane artista,
 „ vuoi tu sapere, se qualche scintilla
 „ di questo fuoco divoratore serbi nel-
 „ l'anima? Corri, vola a Napoli ad
 „ ascoltar le opere maestrevoli di Leo,
 „ Durante, Jommelli, Pergolese. Se
 „ ti riempiono gli occhi di lagrime, se
 „ ti

» ti palpita il cuore, se tutto ti com-
 » movi, e ti senti ne' tuoi trasporti
 » opprimere, soffocare; prendi allora
 » Metastasio e componi; il suo genio
 » riscalderà il tuo, col suo esempio tu
 » saprai creare; e gli occhi altrui ti
 » renderanno ben tosto il pianto che
 » ti avranno fatto versare i tuoi mac-
 » stri. Ma se le grazie incantatrici di
 » questa grande arte ti lasciano in cal-
 » ma, se non hai nè delirio nè tras-
 » porto, se in ciò che dee rapirti tu
 » non trovi che del bello; osi tu doman-
 » dare che cosa è *Genio*? Uomo vol-
 » gare, non profanar questo nome su-
 » blime; e che t'importerebbe il co-
 » noscerlo? Tu nol sentiresti; và,
 » componi musica francese (a).

(a) *Dizionario di Musica* articolo *Genie*.

C A P O VI ultimo

*Stato presente degli spettacoli
teatrali.*

Il nostro secolo filosofico calcolatore non permette che s'ignorino in angolo veruno dell' Europa le principali regole del verisimile, nè che si sprezzino se non da' mentecatti. Chi in tanta luce ardirebbe presentar sulle scene nell' atto primo un eroe nascente in Bisnagar e nel terzo canuto nel Senegal? Chi proteggerebbe simili scempiagini senza aver perduto il senno? Ma questa filosofia, questo spirito giusto esatto accurato, basta a dar l' esistenza ad opere grandi nella poesia, nell' eloquenza, nelle arti del disegno e nella musica? Al contrario dove lo spirito filosofico semplicemente predomini e tutta riempia la mente per modo che paga del metodo e dell' analisi non attenda ad arricchir la fantasia e a fomentar l' ardor poetico che d' immagini

ni si nutre, questo spirito compassato agghiaccia l'entusiasmo, snerva gli affetti, irrigidisce il gusto. Non so se quindi solo derivi quella rincrescevole decadenza che non può negarsi che si osservi nelle belle arti; certo agli occhi oggi salta meno l'abbondanza de' grandi artisti che de' calcolatori, degl'individui sofisti, de' falsi-letterati e gazzettieri senza biscotto.

Nel settentrione continuano i drammi regolari, e si rifiuta in generale la buffoneria grossolana che una volta vi regnava. Ma *Weiss*, *Klopstock*, *Lessing*, *Iffland* hanno emoli che gli superino, che gli rettifichino, che gli si appressino?

Una manifesta decadenza osservava sono alquanti lustri nel teatro di Londra il dotto abate *Arnaud*. " Non vi si rappresentano (diceva) che le » antiche favole ; alcune insipide imitazioni delle commedie e novelle » francesi scritte senza ingegno e senza » spirito, ed un gran numero di farse » satiriche " . La stessa cosa scriveva

(43a)

Linguet. In fatti la satira sotto quel cielo non rispetta nè particolari, nè ministri, nè governo, e porta spesso il suo fiele sulle scene. Una farsa contro il ministero sotto Giorgio II. fu denunziata alla Camera de' Comuni, che propose un *bill* per soggettare gli scenici componimenti all'ispezione di un ciambellano. Il Conte di *Chesterfield* pronunziò un eccellente discorso contro il *bill* che però passò in legge. Contutto ciò sul teatro di Foote e poi di Drury-lane si rappresentò una farsa col titolo di *Escrocs*, in cui si motteggiano i *Metodisti* setta fondata da non molto da *Withefield*. Il mare aperto ne fa sperare più fresche notizie de' teatri della Gran Brettagna.

Nella Spagna ecco quello che si è osservato sinora in ciascun anno ne' teatri di Madrid. Apresi il corso alle rappresentazioni dopo la quaresima colle composizioni del XVII secolo conservate nelle due compagnie come proprii fondi. Inoltrasi la state e si suspendono le recite di giorno, e cominciando
la

la, se si cantano le *sarsuole* nazionali, o le traduzioni delle nostre opere buffe, e talora vi compariscono tradotte alcune commedie francesi ed italiane. In tal stagione si videro su quelle scene tradotte la *Sposa Persiana*, il *Cavaliere e la Dama*, il *Burbero Benefico* di Carlo Goldoni. Nel mese di agosto del 1786 (quando più fremevano gli *Huertisti* e i *Lampigliani* contro del Napoli-Signorelli) chi avrebbe potuto immaginare che vi si rappresentasse senza interruzione di *sainetti* e *tonadiglie* la *Faustina*? E rappresentata chi avrebbe sperato che si ripetesse seguitamente sette volte nel teatro del *Principe* con applauso e con profitto della cassa avendo dato ai comici di entrata de' nostri ducati 1250 (a)? Come poi

(a) Ecco come a me ne pervenne la notizia in una lettera di uno Spagnuolo amico de' 23 di agosto 1786: *Muy Señor mio* El día catorze del presente vi representar en el Coliseo del Principe su comedia de Vm la *Faustina* traducida con

poi incomincia l'ottobre, tornà a rappresentarsi di giorno, spariscono le buone commedie, le nazionali stesse di *Moreto*, *Solis*, *Roxas*, *Calderòn*; ed allora si scatenano i demonii, le trasformazioni, gl'incantesimi, le macchine, ed i *Sette Dormienti* azione di più centinaia di anni, e l'*Origine dell'Ordine Carmelitano* di Antonio Bazo che

con-

con bastante fidelidad à nuestra lengua : Yo no tenia antecedente ninguno, y me hallè sin pensarlo con un drama que ni remotamente esperaba yo verle en la escena española etc. Egli prosegue narrando l'applauso ricevuto ad onta di un accidente ridicolo di un vestito dell'attrice che rappresentava la *Faustina*, e conchiude così: *Se oyò con atencion toda la comedia, gustò generalmente, y en particular tubieron mucho aplauso la escena 8 del acto I, la ultima del II, y la 7 del IV. El pueblo que no tiene que ver con las questioncillas literarias, aplaude lo bueno sin averiguar de quien es: le he visto conmovirse en los pasages mas pateticos, y reir en los que estan llenos de sales comicas . . . Se representò siete veces y diò à los Comicos veinte mil y quinientos reales de entrada.*

contiene un titolo che non finisce mai, e un' azione di 1300 anni, cioè dagli anni del mondo 3138 sino a i tempi di papa Onorio III. Ed *Ormesinda* ? e *Sancio Garcia* ? E le commedie di *Tommaso Yriarte* ? e quelle di *Leandro de Moratin* ?

Dopo *Crebillon* e *Voltaire* havvi più qualche degno tragico in Francia ? Dopo *Regnard* e *Des-Touches* e qualche altro de' primi anni del secolo, havvi più un solo comico ? Monache disperate, gelosi arrabbiati che danno a mangiare alle spose i cuori de' loro amanti, uomini dabbene che vanno a rubare in istrada e son destinati al patibolo,

le sombre Faltaire. T
Et Beaumarchais, et l'en-
yeux Mercier,

(diceva Carlo *Palissot*), e *Diderot* col suo *Figlio Naturale* in prosa

Dans le grand goût du larmeyant comique,

come scherzando cantava *Voltaire*, ecco i tragici e i comici successori degli autori di *Alzira*, di *Radamisto*, del
Gio

Giocatore. Ma fra questi *comparises* forse sovente in scena a farli arrossire l'autore del *Misanthropo* e del *Tartuffe*? Pensatelo voi!

De Moliere oublie le sel est affadi,

E gli armoniosi versi di *Racine* hanno perduto l'impero de' cuori? *Laudantur et valgent*. Cedono ad una lugubre prosa soporifera; ond'è che *Voltaire* scriveva all'Imperadore della Cina, che oggi in Francia

Le tragique étonné de sa métamorphose

Fatigué de rimer ne va parler qu'en prose.

Tutto, se ascoltate i medesimi nazionali, tutto è divenuto un tessuto di tirade, di epigrammi, di definizioni metafisiche, di antitesi stentate; tutto il bello è sparito a fronte della smania di mostrar *de l'esprit* a costo del buon senso, e quel che è peggio, una certa chiamata *filosofia* armata come un'istrice di aguzzi motti enigmatici e di lamenti neologici scagliati con intrepidezza

za per insultare o coprir di ridicolo tutto ciò che non sa d'empietà dichiarata . Or come rompersi questa folle impenetrabile da *Chenier*, da *Arnaud*, da *Carion de Nisas*, che apparve e si ascosse , e da *Collin d'Harleville* e *Piccard*?

Quanto all'Italia , lasciando a parte que' melici allori colti da Apostolo Zenno e da Pietro Metastasio figlio dell'armonia e delle grazie emulo illustre di *Racine* e di Euripide , a i quali invano si ardirono levar le mani rapaci per involarglieli ; non manca nè di tragedie nè di commedie . È vero che la gallica peste lagrimante spazia ed infetta i commedianti Lombardi che la portano intorno , ed illade qualche elegante scrittore innocente e qualche lavorator periodico che in essa giurano alla cieca . Mai invano si affannano . Il Varano , il Conti , il Marchese , il Granelli , e soprattutto , il Maffei , Ipolito Pindemonte , l'illustre Alfieri , non pochi altri , sostengono l'impero di una Melpomene Italiana , mentre il Goldoni , l'Albergati , il Gi-

Giraudi e qualche altro militano gloriosamente sotto il vessillo di Talia . Egli è vero che ci manca un degno seguace di Metastasio ; ma il tesoro de' suoi drammi musicali non è ancora obbliato o morto , e non morirà mai dove s' intende gusto , armonia , grazia e ragione . Surse contro di lui la *demonomania* del furioso Calsabigi , ma sparì ; e le *Danaidi* furono condannate a marcire nella di lui tomba , e son piombate in braccio dei *Silfi* e delle *Barbe turchine* e delle *Fiabe anili* .

CONCHIUSIONE

ED eccovi il vasto grandioso edificio della scenica poesia per la stessa antichità varietà ed ampiezza in ogni sua parte ammirabile . Esso appartiene ad una immensa famiglia sparsa per la terra conosciuta e dilatata in tanti rami la quale l'ha posseduto successivamente , e guasto ed acconcio a suo modo giusta il genio di ciascun possessore . Ognuno vi ha lasciato il marco del proprio

prio, gusto o semplice o pomposo o bizzarro o saggio: Specioso dove per bei pezzi Corintj e per sedi fondamenti Toscani; dove maestoso ancora per certa ruyda splendidezza di colonnati ed archi Gotici, Diviso in grandi appartamenti altri nobilitati da greche pitture o da latine pompe, altri ricchi di bizzarri ornati di tritoni, egipani, sfingi e sirene a dispetto della natura. Delizioso in mille guise ne' boschetti, ne' romitaggi, ne' compartimenti diversi de' giardini; là vaghi per naturali bellezze di olenti rose, garofani, gelsomini e mammolette, là ricchi di fiori Olandesi, e di cocco, ananas ed altri frutti oltramarini; là pomposi per verdi viali coperti, giuochi d'acque, fonti idraulici, labirinti e meandri. Tale da Pekin co Parigi è il prospetto vario e vago, orrido talvolta e capriccioso, della Drammatica.

Gli Eschili i Sofocli gli Euripidi e gli Aristofani, gli Alessidi i Filemoni i Menandri della Grecia: gli Azzii i Posiduvii gli Ennii i Vari e i Cecili i Nas-

vii i Plauti i Terenzii del Lazio : i
 Trissini i Rucellai i Giraldi Cintii i
 Torquati i Manfredi e un *Aminta* e
 un *Pastorido* che furono senza esem-
 pio e i Macchiavelli gli Ariosti i Ben-
 tivogli dell' Italia del XVI secolo onde
 risorgendo ella insegnava a risorgere : i
Lope de Vega i *Calderòn* i *Moreti*
 della Spagna : *Shakespear* *Otwai* e
Wycherley e *Congreve* dell' Inghilter-
 ra : *Cornelio* *Racine* *Crebillon* *Vol-*
taire e *Moliere* e *Regnard* della Fran-
 cia emula della Grecia e dell' Italia e
 norma gloriosa ai moderni a dispetto
 degli *Huerta* e de' *Sherlock* : *Weiss*
Lessing *Klopstock* nella Germania che
 dopo un lungo spazio si risveglia al
 fine e mira indecisa or verso la Senna
 or verso il Tamigi. Maffei, Varano, Mar-
 chese, Pindemonte, Alfieri e Goldoni ed
 Albergati e Giraud e Zeno e Metastasio
 in una carriera in cui tanti gli seguirono
 e niuno diè speranza di raggiungerli. Tut-
 ti, dico, questi grandi uomini trovansi
 là troppo iperbolicamente ammirati quà
 senza conoscenza di causa o livoro-

samente biasimati . Chi giudicherà di loro , il pedantismo o la leggerezza ? l' amor cieco e la maligna invidia , o gli apologisti con occhiali colorati ? o i gazzettieri che militano alla Svizzera de' passati tempi ? o i plagiarii di mestiere che aspirano a un nome vivendo di ritagli mal rubati , o i verseggiatori ciclici e dozzinali ?

Alla *Storia* ed alla sola storia scortata da una sincera *filosofia* chiaroveggente e sgombra di ogni parzialità , al cui sguardo solo quel sì mirabile edificio forma un tutto ch'essa come dall' alto d' una collina tranquillamente contempla . A questa sola storia , dico , appartiene il giudicar di tanti grand' ingegni che vi hanno lavorato da tanti secoli ; ed il suo giudizio schietto ed imparziale additerà agli artisti nascenti il sentiero che mena senza tortuosi giri alla perfezione drammatica . E chi se non questa schietta storia e questa serena filosofia sa discernere quel che può esser *bello* per un popolo solo e quello che lo sarà per molti ? È que-

sta che non ignora che ciò che si chiama *buon gusto* dipende unicamente dalla conoscenza di questo bello. In Pekin e Costantinopoli, in Parigi e Firenze si pretende con gli spettacoli scenici correggere e divertire la società mediante una imitazione della natura rappresentata con verisimiglianza adoperandovi le molle della compassione e del ridicolo. Ma v'ha chi per riescirvi si vale di troppe ipotesi, mostrando in un sol luogo differenti paesi e in due ore di rappresentazione il corso di molti lustri e talvolta di secoli interi come avviene in Madrid e in Londra; e chi all'apposto se ne permette pochissime, come usavasi anticamente in Atene e in Roma ed oggi usasi in Italia e in Francia e in Alemagna. Senza dubbio i drammi Cinesi Spagnuoli e Inglesi contengono parlando in generale un'arte men delicata, ma pel gusto di que' popoli hanno un merito locale. I drammi poi de' Greci e de' Latini e de' moderni Italiani e dei Francesi e di qualche Inglese

Ale-

Alemanno e Spagnuolo, avendo acquistato dritto di cittadinanza nella maggior parte delle nazioni culte, non temono gl'insulti degli anni, e posseggono una bellezza che si avvicina all'assoluta. Or non son questi gli esemplari che dee raccomandare il gusto? Vi sono poi certe farsacce buffonesche che costano poco e giungono talvolta a far remor grande sulla scena. Per simile stranezza potrebbero gl'inesperti dedurre una falsa conseguenza (e la deducono in fatti e ne fanno pompa) e fuggir la fatica necessaria per mettersi in istato di scrivere componimenti degni di approssimarsi all'*Atalia* e al *Misanthropo*, perchè non furono questi la prima volta ricevuti favorevolmente dagli spettatori. Ma la *Storia* pronta a diradar ogni nebbia, gli avvertisce che le facili farse romanzesche e i mostri scenici semiserii (semiversi e semiprosa e tutti demenza) non allettano se non l'ultimo volgo e dopo una vita efimera corrono a precipitarsi nell'abbisso dell'oblio; là dove il

Commedia della Duchessa di Marigliano	ivi
Altre commedie intorno all'epoca stessa	17
Talenti comici di Gennaro-Antonio Federico, e sue commedie, e quelle ancor salse di Pietro Trinchera	ivi
Il <i>Raguet</i> , e le <i>Cérimonie</i> commedie di Scipione Maffei	18
Sette commedie di Giulio Cesare Recelli	ivi
Commedie del Fiorentino Fagioli	19
Altri Toscani scrittori comici degni di mentovarsi	ivi
Commedie del marchese di Liveri sotto Carlo III Borbone in Napoli	20
Suoi pregi particolari	21
Nel volerlo imitare il Goldoni in tali pregi mostrò di non averne compreso lo spirito	22
Lavori comici del celebre Pasqual Gioseffo Cirillo	24
Altri non inutili scrittori che seguirono il Liveri	25
I <i>Liberi Muratori</i> del Grisellino	26
Il <i>Cruscante impazzito</i> del 1739	ivi

I <i>Lettèrati</i> , dove intervengono il Dot- tor Falloppa, Giornalista numismati- co di mestiere, e Messer Torchio	27
I <i>Filosofi Fanciulli</i> del Buonafede	28
Traduzioni pregiate di Terenzio e di Plauto	29
Versione inedita eccellente dell' <i>Epidico</i> fatta dal Bordoni	30
Frammento che se nè riferisce in pro- va	51
Carlo Goldoni lavora in Venezia egre- giamente alla riforma de' <i>Comme- dianti</i>	34
Diverse specie di favole trattate dal Goldoni	35
Le sette sue commedie più pregevoli	37
Contansi intorno a cencinquanta sue favole	38
Favole eccellenti che scrisse in Pari- gi	ivi
Pietro Chiari di lui emolo che si op- pone al di lui bel disegno	39
Carlo Gozzi si oppone all'uno e all'al- tro colle sue fiabe	40
<i>Nuovo Teatro Comico</i> del marchese Albergati, Capacelli	41
	Com-

Commedie del conte Pepoli	42
Il Programma della Corte di Parma produsse sole tre commedie, il Pri- gioniero dell' Albergati, la Marcia del Marucchi, la Frastuza del Na- poli Signorelli	44
Altre commedie del Napoli Signorelli	48
Frammento della <i>Tirannia Domestica</i> recato con una traduzione spagnuo- la	49
Teatro di Camillo Federici	57
Osservazioni generali su i di lui lavori drammatici	ivi
Quali possono intitolarsi Commedie	61
L' <i>Emilia</i> del Pagano male scritta e male accolta	65
Altre commedie del Savioioli, del ripu- tato sig. Rossi, e del Soardi	ivi
Teatro del Conte Giraud in quattro to- mi	66
Osservazioni sulle di lui otto produ- zioni in più atti, e quattro in un at- to solo	67
Nel Giraud ha l'Italia uno de' reputati scrittori comici del secolo XIX.	73
	Sei

Sei Commedie del Conte Alfieri	74
Quattro sono di oggetto politico, l' <i>Uno</i> , i <i>Pochi</i> , i <i>Troppi</i> , l' <i>Antidoto</i>	75
La <i>Finestrina</i> quinta sua commedia	89
Il <i>Divorzio</i> sesta sua commedia	95
Il <i>plaudite</i> di tal commedia	100
Autori comici Italiani viventi	101

C A P O III

<i>Teatri materiali</i>	103
Quello di Verona	ivi
Di Venezia e di Bologna	104
D' Imola	105
Magnifico di Torino; vasto quello di Argentina in Roma	106
Teatri musicali di Napoli	107
Del <i>Teatro</i> chiamato Nuovo	108
Del <i>Fondo</i>	109
Del Ponte Nuovo	110
Gran Teatro di San-Carlo	112
Osservazioni su di esso	113
Osservazioni generali	115

Lavori piacevoli di Giambatista Loren-
zi 123

Suo *Socrate immaginario* 124

Sua *Pietra Simpatica* 125

Opere comiche di Zeno e Pariati e di
Goldoni 129

E del Chiari e del Casti 130

C A P O V

Opera Eroica

Sua adolescenza con Manfredi , Salvi,
Rolli ed altri 131

Melodrammi di Silvio Stampiglia 131

Virilità dell' opera eroica si manifesta
nel Zeno 132

Suoi Melodrammi 133

Suoi Oratori 134

Gli succede Pietro Metastasio nella glo-
ria , e nel posto di Poeta Cesareo in
Vienna 135

Carattere della sua Musa 136

Opposizioni del Bettinelli 137

Avviso del Carmignani a Metastasio
onorevole 138

Maestria del Metastasio nel colorire li
caratteri 139

Tutti i di lui pregi obbligano a spre-
già-

giare i suoi invidi censori	140
Sua mirabile destrezza in far proprie alcune cose che imita	141
Si respinge la critica di Carlo Badini	144
Confronto del <i>Cinna</i> e della <i>Clemen- za di Tito</i>	146
Si disconviene dall'avviso dell' ab. <i>An- dres</i>	148
Testimoni onorevoli al Metastasio Ita- liani ed Oltramontani	161
E dell' istesso sig. <i>Andres</i>	163
Seguaci del Metastasio nell' Opera E- roica	164
Oratorii del Conte Gaetani della Tor- re	167
Lavori melodrammatici del Duca di Belforte Antonio di Gennaro	168
Risorgimento poco durevole dell' Ope- ra Mitologica in Vienna	171
Melodrammi di Calsabigi in quella Cor- te	ivi
E di alcuni altri	ivi
<i>Danaidi</i> di Calsabigi	172
Il seguaci di Calsabigi si disinganna- no	173
Calsabigi stesso canuto si determina per l' Ope-	

I' Opera istorica	174
Sue tragedie musicali istoriche <i>Elfrida</i> ed <i>Elvira</i>	175
Analisi dell' <i>Elfrida</i>	ivi
Lodi dell' <i>Elfrida</i> fatte dire dal Cal- sabigi al sig. Herbert	189
Analisi dell' <i>Elvira</i>	190
Domenico Ravizza scrittore abile di Oratorii Sacri	221
Vincenzo suo figlio parimenti	222
Pitagorici di Vincenzo Monti	223
Pantomimi del XIX secolo	224
Progressi della Musica	225
Maestri di Musica in Italia	227
Bel passo di Gian Giacomo Rousseau sul Genio	228

C A P O VI ultimo

*Stato presente degli spettacoli
teatrali*

<i>teatrali</i>	230
Drammatica nell' Alemagna , e nella Gran Bretagna	231
E nella Spagna	232
Rappresentazione della <i>Faustina</i> in Madrid	233
Drammatica in Francia	235
E nell' Italia	237
Conchiusione	238

(254)

A S S O C I A T I

*Dopo la pubblicazione del
Tomo IX.*

Lucci (sig. Nicola) Segretario Generale nell' Intendenza dell' Aquila ,

Migliorati (sig. Giovanni) Percettore in Capestrano .

Onofrii (sig. Clodoveo) Consigliere dell' Intendenza nell' Aquila .

ERRORI

CORREZIONI

Nel Tomo X P.^e I

Pag. 146, lin. 17 18

Flaminio Scarpelli

Flaminio Scarselli

Nel Tomo X P.^e II.

Pag. 97, lin. 14 conceda

congeda

100, 5 Annella

Annetta

137, 14 Fragoni

Frugoni

202, 8 Lo *proferisci*!

Lo *preferisci*!

Avviso a' benevoli leggitori.

Per una delle non rare avventure tipografiche essendosi smarrito un foglio del manoscritto di questo volumetto, si è stimato collocare in una Nota che si aggiugne alla pagina 129, linea 15 ciò che esso foglio conteneva registrandone la sostanza tralle correzioni. Eccola.

(a) Sparita la grazia comica ed i sali felici del Lorenzi, si videro con rincrescimento tornar fra noi le Opere buffe nel primo decennio del corrente secolo in braccio ai mostruosi verseggiatori dozzinali. Nondimeno non mancarono talvolta di sostenere gli andati pregi delle comiche bellezze musicali i celebri maestri che tuttavia ci rimangono, Paisiello, Palma, Fioravanti, altri. Singolarmente l'autore della musica additata della *Pietra Simpatica* arricchì delle armoniche sue bellezze qualche farsa che niuna speranza per se stessa prometteva nè per dipintura di caratteri, nè per artificio di favola, nè per grazia di stile. Lo *Scavamento* recitato nel teatro de' Fiorentini l'anno 1810 si ripeté più di settanta sere sempre a teatro pieno. Nè poco contribuì all'invidiabile riuscita l'arrivo in Napoli della giovane esimia cantatrice *Margherita Chabrand*, che ha continuato più anni ad essere la delizia di questo pubblico, e lo scopo de' plausi generali per la rarità della voce e per la felicità e delicatezza dell'espressione che le presta l'intelligenza che possiede de' prodigi della melodia.



PN
172
.N
V.
ST

**Stanford University Libraries
Stanford, California**

Return this book on or before date due.

JUN

1938



